# أسرار أسمهان

## المرأة، الحرب، الغناء






ترجمة: عارف حديفة

المدى



**Author : Sherifa Zuhur**
**Title : Asmahan's Secrets**
**Woman, War, and song**
**Translator: Arif Hudaifa**
**Al- Mada P.C.**
**First Edition : 2006**


اسم المؤلف : شريفة زهور
عنوان الكتاب : أسرار أسمهان
المرأة ، والحرب ، والغناء
المترجم : عارف حذيفة
الناشر : المدى
الطبعة الأولى ٢٠٠٦


**دار المدى للثقافة والنشر**

سورية - دمشق ص.ب: ٨٢٧٢ أو ٧٣٦٦ - تلفون: ٢٣٢٢٢٧٥ - ٢٣٢٢٢٧٦ - فاكس: ٢٣٢٢٢٨٩

***Al Mada*** **Publishing Company F.K.A. - Damascus - Syria**

P.O.Box : 8272 or 7366 - Tel: 2322276 - 2322275 , Fax: 2322289

www.almadahouse.com E-mail:al-madahouse@net.sy

لبنان - بيروت - الحمراء - شارع ليون - بناية منصور - الطابق الأول - تلفاكس: ٧٥٢٦١٦ - ٧٥٢٦١٧

E-mail:al-madahouse@idm.net.lb

العراق - بغداد - أبو نواس - محلة ١٠٢ - زقاق ١٣ - بناء ١٤١

مؤسسة المدى للإعلام والثقافة والفنون

تلفون: ٧١٧٠٣٩٥ - ٧١٧٠٥١٣ - ٧١٧٠٢١٣ فاكس: ٧١٧٥٩١٢

www.almadapaper.com
almada112@yahoo.com almada119@hotmail.com

شريفة زهور

# أسرار أسمهان

## المرأة، والحرب، والغناء

ترجمة: عارف حديفة





## الفهرس



## توطئة

تطور هذا المشروع خلال أعوام عديدة من دراسة قصيرة عن «انتصار الشباب» إلى استحواذ شخصية تاريخية صعبة الفهم على وجداني. إن أجزاء من تاريخ أسمهان الشخصي مثيرة للجدل، وأن تدرج في هذا التاريخ مادة معينة تخص حياتها، بما فيها التفاصيل المثيرة للجدل، سواء أكانت مكتوبة أم شفوية،أمر فيه فائدة للدراسة. ولعل استنتاجاتي تتعارض مع بعض الإشاعات، ومع بعض ما يعتقده الناس ويؤكدونه، وقد تدعم، في حالات أخرى، دعاوى مدعومة سابقاً. وعلى القراء أن يعرفوا أن مراجعة روايات متناقضة تقتضي استعمال المنطق، والعقل، والقياس، والاطلاع على ملابسات تاريخية واسعة. وإن قراءة تجربة أسمهان من وجهة نظر نسوية أمر لا غنى عنه في اعتقادي من أجل فهم أهميتها.

أما بالنسبة إلى موت أسمهان، وتفسيراته العديدة الممكنة، فإني أعرض على القراء مجموعة تفسيرات يمكن الاختيار من بينها، وهي مستندة إلى وقائع ومعلومات موجودة، ومناقشات متنوعة. ويمكن أن يتوصل القراء إلى استنتاجاتهم الخاصة. والمزاعم المشار إليها هنا مذكورة كلها في مكان آخر. ولا يقصد منها الإساءة، كما في الإشارة إلى القتل

دفاعاً عن الشرف في العالم العربي، والذي تعكسه الممارسات في أماكن أخرى من العالم في (آسيا، وأمريكا اللاتينية، وحتى في «الغرب»). وهذا له علاقة وثيقة بقصة أسمهان. وأنا لم أعلق على الطريقة التي تناولت بها الأعمال الحديثة حياة أسمهان، إذ أن تلك الأعمال لم تقدم لي عوناً في بحثي كمؤرخة.

لقد تحمل جزءاً من تكاليف هذا البحث صندوق «مكافأة بحوث التخرج» من «برنامج فولبرايت الإقليمي للشرق الأوسط، وشمال أفريقيا، وجنوب آسيا» من خلال «مركز التبادل الدولي للمنح العلمية». وإني لأشكر لكل من آي. أوستن كيلي منحته في MIT، ومارجوت شيفل، وسنثيا نيلسون، مساعدتهما الضرورية لإعداد الصور وإدراجها في هذا الكتاب.

وأودّ أن أشكر آنز ماكن بيكر، المحررة في «مركز دراسات الشرق الأوسط» على عملها الجادّ، وكلماتها المشجعة، ودبان واط، فنانة المركز، على دورها في تصميم الكتاب وإخراجه. والشكر واجب الأداء لكل الذين ساعدوني في «مكتب السجلات العام» و«المتحف الحربي» في لندن، و «مكتبة الأسد الوطنية» و«مركز البحوث الفرنسي» في دمشق، و «معهد الموسيقا» في الزمالك.

وفي ميدان العمل، أوجه شكري الخاص إلى أفراد من آل الأطرش، ولا سيما منير، الأخ غير الشقيق لأسمهان، ومنصور وعبدالله اللذان قدما لي فكرة عن ماضي السياسات السورية، وأكرم الغطريف الذي زوّدني بصور المرحلة، والراحل جميل الفقية وأسد الأطرش اللذان يسّرا لي بعض الأمور، والراحل فهد بلان.

وأخيراً أشير إلى علي جهاد الراسي، وجيمس شيفل، ومراجعي «مركز دراسات الشرق الأوسط» في جامعة تكساس في أوستن، والذين قدموا اقتراحات قيمة مثلما فعل الكثير من الزملاء، والأصدقاء، ومحبي الموسيقا.



## مقدمة
## تخليص المغنية الأولى

دخلت المغنية أسمهان حياتي كسلسلة من الاحداث غير المخطط لها، أو المصادفات السعيدة، كما يقال في العربية. وهذه الأحداث كانت مرتبطة باهتمامي بالموسيقا العربية والغربية معاً. وهو اهتمام عزّزه حضوري ما لايحصى من التدريبات والعروض وحفلات الموسيقا ( بفضل أمي المغنية) وعملي الليلي طيلة ستة عشر عاماً في دور العرض العامة.

ألحّ عليّ مصطفى المرح ذو الغمازتين في حانوت الموسيقا: «عليك أن تسمعي هذي». وكان حانوته «Silwani Imports» في جادة هوليود في أوائل السبعينيات، شأن الحوانيت المماثلة له في الشرق الأوسط، ضيقاً، وحافلاً بالنشاط، وممتلئاً بالأشرطة السمعية، وسلاسل المفاتيح، والتذكارات. وكان أفراد الجالية العربية في أمريكا يعرّجون عليه، ويشربون الشاي والقهوة مع صاحبه. والسيّاح الذين يتتبعون صور نجوم السينما المصندقة على أرصفة الجادة كانوا يختلسون النظر ويتمتمون: «اهلاً، يارجل.» كنت أزوره عادة، وأستعرض ما عنده من سلع مُضيفةً إلى مجموعتي الصغيرة من الأشرطة والتسجيلات العربية أشياء جديدة.

قال مصطفى: اسمها أسمهان. وأقحم الشريط في العلبة. بقي

الشريط في محله، ولم أستمع إليه إلا عندما ذهبت إلى السويد، ثم إلى القاهرة مع صديق مفتون بالمغامرة يبحث عن آلات موسيقية عربية معينة ويشتريها. وفي مساء ستوكهولم الكئيب، وضعت الشريط في المسجلة وأدرتها. بدأت آلات النقر، والكمنجات، تعزف التانغو. كانت نغمات المغنية الواضحة تعلو وتهبط مؤكدة الإيقاع. وفجأة أخذ يتضح الطابع الشرقي للأغنية، عندما بدأت ارتجال الموّال، وانتقلت إلى مقام موسيقي آخر. كان أداء المغنية دقيقاً. وقد أدّت من غير جهد التحولّ الواسع، والارتعاشات، والأساليب النغمية التي يؤديها المغنون العرب. كانت الأغنية: «يا حبيبي تعال الحقني»، وهي من تلحين مدحت عاصم. قلت لصديقي: إنها تبدو قديمة... قديمة جداً. إنها تانغو كاريكاتورية، ولكنها متقنة.

لقد قمت بهذه الرحلة إلى القاهرة بعد رحلة عمل إلى اسكندينافيا مع رفيق غريب - لم يكن واضحاً إن كان يفكرّ في مغامرة عاطفية. أو يحتاج إلى تأمين غطاء لصفقة تجارية مشبوهة. وبعد أعوام عديدة من العمل في نوادي الليل العربية، صادفت أطياف ذلك العالم، ولا نزال، أنا وهو، نشترك في حب الموسيقا العربية.

شعرت في القاهرة أنني في بلدي. وانتابني إحساس غريب بالتوحد مع المدينة، غريب لأن غابات المدن لا تستهويني. تجولت في المدينة وحدي، كيف أمكنني أن أعرف أين أنعطف، ومتى أرجع أدراجي؟

أردت أن أرى شارع محمد علي، حيث كانت «العوالم»، النساء الخبيرات في الغناء والرقص، يملكن مدارس، ويسلّين الزبائن. تلوي ذلك الشارع في حي قديم حيث مازال الباعة المتجولون يبيعون الدفوف،

والطبول، والأعواد العربية، وغيرها من الآلات الموسيقية. هناك ازدهرت في أزمنة غابرة موسيقا وحياة مريبة. جُلتُ في حانوت موسيقا صغير، فرأيت اسم اسمهان على شريط. قال الرجل متعجباً: «هذا! هذا قديم جداً! ألا تحبين أن تسمعي أحدث الأعمال الناجحة؟» غير أني عاندته ولم أشترِ إلا الأشرطة القديمة، وخرجت للتجوال في الشوارع المزدحمة.

بقيت أغاني أسمهان مستقرة في حقيبتي مدة من الزمن. شغلني عنها الأمل في سماع أم كلثوم مع فرقتها، غير أنها مرضت، وفي غضون أيام ماتت، وبكاها الناس في كافة أرجاء المنطقة. اشتريت كتاب صور تذكارية، واستمعت إلى أغانيها، ثم دُعيت إلى حضور حفلة لفرقتها. وبعد ذلك استمعت إلى أشرطة أسمهان. الأصوات والكلمات تتردد ولا علاقة لها بالجو الصاخب للقاهرة المعاصرة:

غنّت أم كلثوم:

طالت عليّ يا ربت

وغلبتني الأماني [١]

ولكن الغناء كان يُقاطع - فالمدينة هي القاهرة رغم كل شيء!

كانت تسعون ألف وتسع وتسعون سيارة تزمّر بيب - بيب - بيـ - ب.

وتوسلت أسمهان:

وخفت أقلك على حالي...

بللي غرامك في خيالي [٢]

وفي شارع شامبليون كانت تدوّي دقدقة المطارق في محلات تصليح السيارات. كانت أمواج الراديو هي الأكثر انسجاماً مع إيقاع المدينة، إذ كانت تطلق صوت أحد نجوم الغناء، وهو أحمد عدوية، الذي كان صوته

أقرب إلى الصباح: «زحمة يا دنيا زحمة»، ولم يكن ممكناً أن يكترث المستمعون أقل اكتراث بالبراعة أو الأداء، أو الكلمات. كان الإيقاع طاغياً، وكما قال فهد بلان بعد أعوام: هل تستطيع الفتيات الرتديات تتمايل بخفة أن يرقصن على إيقاعها؟[2] تلك هي المشكلة.

ذهبت إلى ناد ليلي في شارع الهرم للاستماع إلى فايزة أحمد. كانت فايزة أحمد قد كسفتها شهرة أم كلثوم، ولكن براعتها الفنية كانت ممتازة، وأغانيها مثيرة. لم تكن مصرية، بل سورية مثل نجاة الصغيرة. تفرتْ من شعرها المصبوغ بالأشقر، والمعمول على شكل خوذة يصعب التعامل معها، بطريقتها التي كانت تشكر بها الخليجيين هباتهم مثل غيرها من المغنيات والراقصات. كانوا يعلنون الشكر على مكبر الصوت وهم يلوحون بالأوراق النقدية: «شكراً مئة مرة لأخينا العربي من السعودية، شكراً لأخينا من الكويت» ومع ذلك كان صوت فايزة أحمد وفرقتها الموسيقية مثيرين، وحلقت الشكلة بإطباق عينيّ، وتشرّب هذه الموجة الجديدة من الغناء.

وبرز اسم أسمهان ثانية في حديث مع عمر الترتنجي، أحد صنّاع الآلات الموسيقية القاهريين. كان عنده حانوت صغير في منطقة قيطبة، وابن أخيه يتدرب عنده على الصنعة، كما هي الحال في الغالب. أراد أن يعزف لي على كمانه مع أنه كان فاقداً عدة أصابع من يده اليسرى التي ضُمّت إليها القوس بعصابة من مطاط. وبعد أن عزف لي انتقلنا إلى أسمهان وأم كلثوم، ثم اشتريت بالدولار الأميركي قانوناً بعد مساومة طويلة. تكلم الترتنجي شيئاً عن براعة أسمهان الصوتية، غير أني انشغلت عن ذلك بصورة لأم كلثوم، وهي تعزف على القانون، معلقة في وسط مشغل صغير.

كان ذلك في عام ١٩٧٥ . وفي غضون شهر من عودتي اعترضت حياتي وعملي في لوس أنجلس أحداث عنيفة محلية وشرق أوسطية، وتأثر بها الذين كنت أعرفهم وأعمل لهم. وساقني تغيير المكان، ووقفة مع الذات، إلى الجامعة، تلك المؤسسة البرجوازية. فذهبت إلى جامعة بيركلي أولاً، ثم جامعة UCLA، والجامعة الأمريكية في القاهرة، وأخيراً عدت إلى UCLA. عُلْتُ نفسي بالعمل في نوادٍ ليلية ومطاعم صغيرة تملكها عائلات من جاليات الشرق الأوسط في سان فرنسيسكو ولوس أنجلس. وأخذتني المجازفات إلى الشاطىء الشرقي، والشرق الأوسط، وتكساس، ومناطق أخرى. كان اهتمامي بالموسيقا يواكب اهتمامي بغيرها من موضوعات الدراسة الرفيعة. شغلت تانغو أسمهان مرتبة دنيا بالنسبة إلى مئات القطع الموسيقية الأحدث التي تعلمتها ابتغاء كسب رسوم الدراسة لنيل شهادات في اللغة العربية و أدبها، وعلم السياسة، والدراسات الإسلامية، والدكتاتورية في تاريخ الشرق الأوسط.

وفي نيويورك، وفي أثناء كتابتي أطروحة MA عن إيران، علمني صديقي الموسيقي سيمون شاهين أغنية أسمهان، «إمتى حتعرف إمتى» كي أدخلها في برنامجي المتكرر في النادي الليلي. وعاودتني الرغبة في معرفة حياتها. كان بعض معارفي الموسيقيين يعرفون كثيراً عن شخصيات موسيقية أخرى، ولكن عند ذكر أسمهان كان يدهشني جهلهم بها. اختلطت عليّ الصور المتناقضة التي كانت توحي بها أقوالهم: «كانت جميلة جداً، أميرة»، «فاتنة حقيقية»، «وكان لوالدي علاقة بها»، «سائق أمي كان يعرف كذا عنها»، ونحو ذلك.

وبعد قراءة مختلف الأعمال المقترحة، والتفكير في صدقها، ازدادت

حيرتي في الانقطاع بين التاريخ المدوّن. والغموض الذي يرى الناس أنه يكتنف أسمهان. وبما أن قصتها لم يكن يعرفها جيلي، فقد قررت أن أكتب عنها بالإنكليزية. كما أنني اقتنعت بأن رحلة إلى منطقة أسمهان ـ منطقتها الطبيعية والتاريخية ـ سوف تخلصني من عدم الاطمئنان إلى ما في المصادر المكتوبة من فجوات، وتلبّي حاجتي إلى الإتصال بالمغنية الراحلة.

وبعد ثمانية عشر عاماً على استماعي الأول إلى تانغو أسمهان، تحدثت مع عائلة أسمهان ذات مساء في جبل الدروز (المعروف الآن بجبل العرب)، وهو نجد مرتفع كثير التلال، أو صخري، يقطن فيه دروز جنوبي سورية. خرجت من «مضافة» آل الأطرش ذات الأحجار الصامتة، ومشيت حتى مسكنهم المبني إلى جانب عمود نبطي. أصغيت إلى أفراد العائلة وهم يجيبون عن أسئلتي ساعات وساعات. كان يقلقني أحياناً أنهم يعتمدون على روايات المصادر المكتوبة والمروية مراراً وتكراراً، على أن بعض تصحيحاتهم كان التحقق منها ممكناً.

ولشدّ ما رغبت في مقابلة أشخاص مسنّين في سورية قد عرفوا أسمهان. وأملت أن أثبت أو أدحض الإشاعات عن «تجسسها» خلال الحرب العالمية الثانية، وهذا كان يعني أن أتحدث إلى أشخاص من خارج أسرتها، إضافة إلى أولئك الذين عاصروا المرحلة مهما كانت علاقتهم بعيدة. كان من ضمن أولئك أخوها الأصغر غير الشقيق منير الأطرش، وأقارب آخرون من فرع والدها في السويداء: منصور سلطان الأطرش، وفرع آل الأطرش في قرية عرى، وآخرون مقربين من والد أسمهان.

وذهبت أيضاً للتحدث إلى فؤاد، شقيق أسمهان في القاهرة، والذي

كان طاعناً في السن آنذاك، وقد توفي فيما بعد، وإلى الذين شاركوا أسمهان وأخاها فريداً في الأداء، والذين كانوا منخرطين في صناعة السينما خلال حياتها. والمصادر المكتوبة أعني بها الكتب والمقالات (المكتوبة بالعربية في المقام الأول) والوثائق المحفوظة في «مكتب السجلات العامة البريطاني» في كيو kew، والوثائق التي تخصّ وزارة الخارجية الفرنسية.

وواصلت اقتفاء أثر أسمهان من منزل عائلتها في قرية عرى إلى دمشق فالقدس، ثم القاهرة، فزرت أبنية سكنت فيها، أو ترددت إليها، محاولة «جمع الحقائق»، ومتسائلة عن «الأسرار» التي أخذتها معها إلى مثواها الأخير.

## استرداد أسمهان

إن هذا الكتاب يمثل مسعى لإعادة الحياة إلى أسمهان الشخصية التاريخية من الخيوط المتشابكة للشهرة، والعلاقات الإقليمية،العادات والتقاليد الاجتماعية التي جاهدت كي تحددها، وبالتالي إعادة البحث في معنى حياتها. وكان يحدوني الأمل أن أتمكن من معرفة ما انطوت عليه حياة هذه الشخصية النسوية الانتقالية من خفايا خارج الشرق الأوسط. فالغرب، كما يرى كثيرون، قد ركّز على أخطار الشرق الأوسط، على تهديد الحرب المقدسة والحركة الإسلامية لـ «نفطنا»، وهذا يعني ضمناً تهديد روح «الحضارة» ذاتها. والكتابات الغربية تغفل ثقافة المنطقة، أو تحطّ من قدرها، أو تدمجها في سلسلة من المواقع الأثرية للحضارات القديمة والوسيطة.

وإضافة إلى اهتمام الجمهور العام بالسياحة والإرهاب في الشرق الأوسط، فإن الاتجار الآن بالموسيقا العالمية يجد في المنطقة من الإلهام ما يشجّع على القيام بتجارب جديدة في الصوت والثقافة «الأصيلين». إن الناس في أوروبا وأمريكا، وحتى الجمهور الشاب في مدن العالم الثالث، يستمعون إلى فن عجيب يجمع بين ألوان من فولكلور الشرق الأوسط، والروك rock والبوب pop، والجاز gazz الغربية. وفي حين أن موسيقا الراي rai الجزائرية هي أحد أمثلة الموسيقا الهجينة التي تطورت في السنين الأخيرة، فإن بعض هذا التجريب أقدم وأرسخ في أذواق الناس في الغرب. ويمكن أن نُذكّر بإدخال آله السيتار sitar الهندية في الفرق الموسيقية في ستينيات القرن العشرين، والتعديلات الكورالية للموسيقا البلقانية في حركة الموسيقا والرقص الشعبيين في أميركا. وأبرزت التراكيب الموسيقية الحديثة موسيقيين من أمريكا والشرق الأوسط يجمعون بين رقصة الفلامنكو flamenco الإسبانية، وآلة العود العربية، وآلات مغربية، ورقصة الكونغا conga الكوبية المؤداة على موسيقا الجاز، وغير ذلك. والتربية الموسيقية كانت مستجيبة لهذه التيارات، فشجّع دارسو موسيقا الأقوام على التأهُّل لـ «موسيقا عالمية» غير دقيقة التحديد لتلبية حاجات برامج التربية الموسيقية العامة. وبينما يستمر البحث عن صوت «أصيل» فإن الجمهور والمتحمسين يسألون: من هم أهل البلد؟ وهل هذا هو «صوتهم» حقاً؟ أو يسألون أحياناً: لِمَ هم ليسوا كما تخيلناهم؟

وبالطبع، فإن عملية البحث قادتني إلى السؤال عن قدرة أسمهان كمؤدية وشخصية شهيرة في زمنها. ورأى زملائي أن عملي يندرج في

المشروع النسوي لاستعادة التاريخ ذاته وأحداثه. ورفض بعض الدارسين رفضاً قاطعاً صلاحية هذه المشروعات. وكذلك اعتبر بعض الناس من خارج الأكاديمية أن إعادة النظر في التاريخ بغية تصويبه عمل من أعمال الكشف الأكثر ذاتية (أو الأكثر موضوعية). ولعل افكار هَنا آردنت Hannah ardent مناسبة هنا. فنحن جميعاً، كما تشير سيلا بن حبيب seyla benhabib التي تعتمد على عمل آردنت:

متورطون في «شبكة روايات» نحن مؤلفوها ونحن موضوعها. الذات هي راوية الحكايات، وهي ما تُروى الحكايات عنها. والفرد الذي عنده إحساس متماسك بالهوية هو الذي ينجح في إدماج هذ الحكايات والمنظورات في تاريخ حياة ذي معنى[١].

إن أسمهان قد روت حكاياتها، ونقادها رووا عنها. ونغمة كتاباتهم تروي حكاياتهم الخاصة، وهي حكاية عن تشكل خطاب شعبي. وانا أكتب عنها وعن نفسي في الكتابة. وقد أنسب إليها، بعد وفاتها، فاعلية، وإلى نفسي أيضاً.

والفاعلية، حسب رأي بن حبيب، تتحقق من خلال توازن الاستقلال والتضامن، أو العدل والرعاية. ولعل أسمهان كانت قادرة بالفعل على بلوغ أول هذين الحالين بقدر ما يتعلق الأمر بدورها الفني، ولكن ليس عبر تاريخ حياتها الشخصي. وحتى الدرجة الأولى من الفاعلية مشكوك فيها، إذ أن من المؤكد أن أسمهان ليست هي نفسها التي أدمجت حكاياتها في تاريخ حياة ذي معنى، بل جمهورها العربي، وأخواها فؤاد وفريد، والكتاب المهتمون بصناعة فن الترفيه - والآن، أنا.

إن بقية القصة، وقابليتها للتصديق، ليست في نهاية الأمر ما

كان يستأثر باهتمام الذين عاشوا معها في أزمنة ممتعة. فهي، بدلاً من ذلك، تثبت صحة تصور عائلتها والمعجبين بها للمكانة والشرف، وتؤكد خطاباً عن الانشغال بالشؤون المادية والوطنية يبدأ بخروج أمها إلى مصر، ويجعل الجنوسة gender عاملاً محدداً رئيسياً. والواضح هو أن أسمهان كانت مغنية عظيمة. إلا أن الدعاوى بأنها كانت أميرة، أو جاسوسة، أو خائنة، أو بطلة وطنية، أو امرأة خائبة العاطفة، يمكن بالنسبة إلى مجتمعها العربي أن تتعايش من غير معضلة. وحين كان يصعب التأكد من تفاصيل الماضي، كانت تُخترع وتُزخرف وتُكرر.

وتفاصيل قصتها كانت تهمني أكثر مما ظنَّ زملائي المنتمون إلى ما بعد الحداثة. قالوا وأنا ألهو بكتابة مخطوط: «لتكن رمزاً»، أو «لتكن مومساً» (الصيغة الراسخة ستحظى بالقبول). أو القول الأكثر تهكماً: «هل يمكن أن أسأل: ما الذي يجعلك تعتقدين أنك تستطعين أن تكتشفي «الحقيقة» التاريخية؟ والأمر المؤكد هو أن آخرين حاولوا ذلك وأخفقوا.» وفكرت في ذلك، وأدركت أن بعض المؤلفين لم يكن يعنيهم اكتشاف الحقيقة التاريخية أبداً.

جنبت بعض التبصر من هذه المداولات. إن ظمأ المؤرخين إلى الدقة ربما ينبغي الآن إخضاعه لهدف أنصار الحركة النسوية، وهو خلق سلسلة متتابعة من رموز التحول الفاعلة. وربما كان منهجي قديماً، «وذكرياً» إلى حد يتعذر معه مخاطبة أهل الأدب وأهل الفلسفة. هل كان وثيق الارتباط بالمقاربة الحداثية لـ «التحقيق»؟ تقرر عندي خلاف ذلك. كان ينبغي استكشاف صورة أسمهان، والتثبت من مطابقتها للأصل، حتى لو كان وراء عملها مصلحة شخصية خالصة، أو كانت متوسطة القدرة، وهو الأمر الأسوأ.

وبعد نحو عشرين عاماً من التركيز على ما يخشاه الغرب ـ الإسلاميون ( الأصوليون المسلمون )، ولغة الحركة الإسلامية ـ ما أزال آمل في توسيع الصورة الثقافية وتعميقها. فتوصيل التيارات المتنوعة والمتحولة في ثقافة الشرق الأوسط عمل شاق حين يعتبرها الغرب ثقافة ساكنة، كما هي نظرته إلى باقي جوانب التاريخ الإجتماعي. ومع ذلك، فأسمهان تمثل حالة انتقال نظراً إلى استقلالها، وليس نظراً إلى فعاليتها فقط. والحالة الانتقالية تتضمن أكثر من وضع متوسط بين أوضاع الغرب وأوضاع الشرق الأوسط . وأنا لم أهتم كثيراً بتحديد هوية أسمهان بحيث يمكن أن يلاحظ الغرب «اختلافها»، بل رأيتها أكثر من امتداد لتاريخها. تقول بن حبيب أيضاً: «إن الذات المعين موقعها وجنسها مقررة التبعية، ولكنها ما تزال تجاهد في سبيل استقلالها»[5]. وما يعني هذا الكتاب هو اكتشاف ذلك في قصة حياة أسمهان، فقصة حياتها هي جزء من عملية الاستقلال الأنثوي والفني.

لقد نشأ في الشرق الأوسط جيل كامل غير مطلع على المرحلة الواقعة بين الحربين العالميتين، حين اختبر كثير من الناس أفكاراً وأحلاماً وأعمالاً لم يحاول أحد اختبارها من قبل في أوساطهم. والطلاب ميّالون إلى الشك حين أصف التغيرات الكبيرة التي عاشتها النساء من عشرينات القرن العشرين فصاعداً. ويصرف بعضهم النظر عن أولئك النساء باعتبارهن نخبة غير متكيّفة، أو مصلحات مثاليات مقلدات للغرب. وهم يفضلون أن يروا النساء في الشرق الأوسط منقسمات إلى فئتين: فلاحات فقيرات، حافيات وأميات، ونساء مدنيات مضطهدات يتمنين أن يكنّ ذوات مهنة. وأما فيما يتعلق بالنساء في مجال

الموسيقا، فقد قرؤوا أو سمعوا أن الموسيقا فن مريب، شأن الفن التصويري، أو محظور (حرام) في الإسلام، وهم مقتنعون بذلك. لذلك فهم لا يعرفون عدة أجيال من المغنيات.

إن أم كلثوم، أعظم أولئك المغنيات، والتي نافست أسمهان ذات يوم، هي الاستثنا، الذي يذكره الغربيون أو يعرفونه أحياناً، وصوتها هو الصوت العربي في القرن العشرين، والذي حفظته التكنولوجيا، في حين لم تُحفظ أصوات المواهب المبكرة ـ حفظته على الإسطوانات والأشرطة والآن على الأقراص المدمجة. ولدت أم كلثوم في مصر، وتعلمت أداء الأغاني الدينية من أبيها. وبما أن قوة صوتها كانت، بالنسبة إلى سنها، لافتة للنظر، فقد جذبت الناس في إقليمها إلى استئجارها في الإحتفالات والأعراس. وانتقلت أخيراً إلى القاهرة حيث ابتدأت سيرتها الفنية الاحترافية الهائلة [1].

لقد حافظت أم كلثوم على مظهر حذر يؤكد تواضعها، والسمة العربية الإسلامية المميزة للتراث الغنائي المصري. وهذا العمل أكسبها احتراماً عاماً إضافة إلى التزلف[2]. وإن جزءاً من نجاحها في إحراز تلك السمعة النقية ربما يرجع إلى أنها لم تكن صغيرة عندما ظهرت الفجوة بينها وبين منافسات أخريات. وفي سن الشباب، أي في عشرينيات وثلاثينيات القرن العشرين، ارتبط اسمها ببعض الرجال فعلاً بمن فيهم أحد أفراد الأسرة المالكة[8]، ومع ذلك فإن الإشاعات حول هذه العلاقات الغرامية المحظورة لم تُلقِ أي ظل على منجزاتها. وتساءل البعض: لماذا لم تتزوج حتى سن متقدمة؟ ( وتزوجت رجلاً أصغر منها، علاوة على ذلك)[9]. وفي مذكراتها قللت من التركيز على صراعاتها مع أسرتها،

وعلى حسّها العملي السليم[10]، وهكذا أسهمت في تحسين صورة الفنانة العظيمة التي تشارك شعبها في العادات والقيم العائلية.

أما أسمهان فلم تكن معروفة إلا في الشرق الأوسط، وفي بعض الدوائر الإنكليزية، ووسط المهاجرين. كانت تُوصف بأنها صوت رائع، وامرأة عابثة، ومتهورة، وعشيقة كثيرين، وقوة تدمر ذاتها. وقد قال أحد الذين كتبوا عن مشاركة النساء في كثير من مجالات الحياة العامة: «إن إشاعات مثيرة كانت تنتشر عنها»[11]. وما يثير التعجب من وجهة النظر هذه هو أن أسمهان كانت توصف في الوقت ذاته لفئة محدودة من قراء تاريخ الموسيقا بأنها ناقلة حاسمة للتطور الموسيقي المعاصر في العالم العربي. وربما كانت أكثر أهمية لهذه العملية حتى من منافستها، المطربة العظيمة أم كلثوم. إن حياتها وزمنها، وكذلك مساهماتها الفنية، تمثل حالة تفجر وانصهار وصراع.

ولو كان المرء أقل معرفة بالمنطقة في القرن العشرين، لكان منطقياً أن يفهم أسمهان على أنها امرأة شرق أوسطية غير محافظة. لقد كان من شأن نظام النجوم في هوليود، بمواده الأخلاقية، وتحكمه بالزيجات والعلاقات، أن يعاقبها على بعض تصرفاتها الغريبة، أو أن يخفي تلك التصرفات. ومن المؤكد أن سكان منطقتها الدرزية في سورية قد ارتاعوا من ذلك، مؤكدين بذلك نظرة الغرب إلى قواعد الجنوسة في الشرق الأوسط. وفي مصر لم تكن الفرصة المتاحة للعاملات في صناعة الترفيه بعيدة جداً عن مدى النشاط الأنثوي «العادي»، كما يريدنا كثيرون أن نعتقد الآن. كانت التقاليد الاجتماعية، وإيديولوجيا الجنوسة صارمة في النظرية، ولينة في الممارسة، كما حاولت أن أبيّن في موضع آخر[12].

إن أم كلثوم التي امتدت سيرتها الفنية خمسة عقود قد التزمت بقواعد الأسرة المتعلقة باللباس والسلوك الخاصين بالأنثى. ففي البداية لبست ثياب صبي، وفيما بعد ظهرت ورأسها مغطى تغطية مناسبة. ومع ذلك، فقد خرجت أيضاً على أكثر قواعد الجنوسة محافظةً، واستطاعت أن تقنع أسرتها المحافظة بأنها تستطيع ان تدبر أمرها بنفسها. وفي آخر الأمر تخلّت عن أقربائها. وكان ذلك حركة مستقلة وحصينة، وكفّت عن الأداء معهم. لقد اتخذت قرارات عملية بالغة الحكمة من غير مساعدة أحد، واختارت الملابس البارجة والأكثر كشفاً للجسد في الثلاثينيات والأربعينيات.

وفي المقابل، فإن أفراد عائلة أسمهان - الذكور والإناث - قد هيمنوا على حياتها وذاكرتها هيمنة محكمة أكثر مما يمكن أن يفترضه أحد. لقد تدخلوا في حياتها مالياً، وسياسياً، وفنياً، وعاطفياً. على أنهم أحبوها، واعتقدوا أن تدخلهم، وإداناتهم التالية لنمط حياتها قد أملتها الضرورة والتفكير السليم. إن الأساطير العامة عن النساء «السيئات»، والعازفات في المجتمع العربي الإسلامي، قد أفضت إلى صورة أسمهان الشائعة بين الناس. ولكن أسمهان كانت ذات حسب ونسب، على خلاف أم كلثوم التي كانت قد نشأت في بيئة فقيرة نسبياً.

ولأن أحداثاً طرأت، من مثل زوال السلطة العثمانية، وإخفاق فيصل وأنصاره في الثورة العربية (التي انضمت إليها عائلة أسمهان)، والثورة السورية على الفرنسيين، فإن شروط «الحياة العادية» بالنسبة إلى أسمهان قد تغيرت فجأة بعد فرار أمها إلى مصر. في مصر كانت أسمهان غريبة. ومع أنها تعلمت فقد كانت فقيرة مثل أم كلثوم في

أيامها المبكرة في القاهرة، وربما كان وضعها أسوأ، بما أن أمها كانت تفتقر إلى صلات القرابة. غير أن منشأها في عائلة سورية ذات مكانة أتاح لها في آخر الأمر خياراً آخر، وهو أن تعيش حياة «أميرة» من النخبة بعيداً عن عالم الغناء. ولما رفضت أخيراً أن تعود إلى «الحالة التي تنال فيها الاحترام»، أو ظهرت أنها ترفضها، وذلك بالرجوع إلى القاهرة ومتابعة عملها الفني، شتمتها عائلتها والمجتمع السوري.

وفي مصر، حيث كانت مكانتها الأجتماعية بلا معنى، تحولت إلى مغنية أولى، وأثارت حولها كثيراً من الجدل. ظهرت على الشاشة بالغة الرقة والذوق، أما في حياتها الخاصة فكانت جريئة، ومنغمسة في الملذات. ولم ينظر إلى أسمهان على أنها شابة تنتمي إلى مرحلة تاريخية معينة، بل على أنها تحذير أخلاقي وثقافي للنساء الأخريات. وحتى حين تألقت كان دورها على الشاشة محصوراً في البطلة المأساوية، المرأة الفاتنة. وعلى هذا، فإن غرض هذا الكتاب هو وصف حياة هذه المرأة الشرق أوسطية، وأهم أحداث سيرتها، ومعناها في سياق عصرها.

إن القيل والقال، والقصص، والإشاعة قد شكلت أساس الكثير من المعلومات عن أسمهان. وكان يصعب تلافي ما في هذه المعلومات من بذاءات لارتباط الغناء بالسلوك المحظور، وتأصله في الإشاعة. ووسائل الإعلام العامة، حيث يقرن النقد الموسيقي بين النقد الفعلي وتأريخ حيوات النجوم. ونظام النجوم الذي ظهر في مصر في الأربعينيات كان الأول من نوعه في تاريخ الغناء الحديث للمنطقة. إن الرغبة في معرفة كل ما يتعلق بتلك الشخصيات التي جاوزت حدود أمثالها من البشر كانت تؤدي إلى رواج البطاقات والمجلات والأسطوانات. وأرباب

الصناعة كانوا يعلمون أن الصحفيين يمكن أن يثيروا الأهتمام العام بالنجم حتى لو كتبوا مادة قليلة.

وأثناء دراسة أسمهان، أخذت أدرك أن نظام النجوم، وجهاز إشاعاته، كانا مرتبطين بطبيعة الأداء وأدوار النساء في المجتمع. وكما بيّن لنا مايكل جلسينان Michael Gilsenan، فإن قصص الرجال في البيئات الريفية تقدم تعليقاً مهماً على المكانة، والعنف، والخطر، والبطولة [١٣]. في حين تقدم قصص هؤلاء النساء غير العاديات نموذجاً ينطوي على مغامرة، وإغراء، وعقاب، ومقاومة، وقمع، وحَراك اجتماعي أحياناً.

لقد كانت النساء، وعلى الأخص العاملات الشابات في مجال الغناء، تخضع في أكثر الأحوال للقيود الأجتماعية في كثير من المناطق والعصور. وفي المحيط العربي والأسلامي هناك مشكلات مع الأداء الموسيقي ذاته تتفاقم حين تقوم به نساء. فالموسيقا تعتبر خطرة على المؤمنين لأنها قد تطلق العنان للأهواء والشهوات الحسية إذا عُزفت بمهارة. قد ينسى المؤمنون صلاتهم، ويشرب ضعيفو الإيمان الكحول، ويبددون أموالهم في غمرة الحماسة على مكافأة المؤديات.

إن نخبة النساء قد عُزلت على التدريج عن مجتمع الشرق الأوسط بسبب التأثير البيزنطي والساساني في البلاد الخاضعة للسيادة العربية المتنامية. وصار معيار الكمال هو أن لا تخرج النساء من بيوتهن إلا متحجبات ومصطحبات وصيفاتهن. وحُدَّ فيما بعد كثير من الحرية القديمة التي كانت تتمتع بها النساء في القبيلة العربية [١٤]. واشتدت عملية العزل في حقب معينة، في بيئة المدن، ووسط النخب.

ومنذ العصر العباسي صار تدريب الإماء والحرائر المملوكات من الأثرياء على الموسيقا والعزف هو الأرجح. ومن نخبة النساء الموسيقيات كانت عليّة، أخت هارون الرشيد، الملحنة المجيدة التي كانت تغني، وتعزف على العود أيضاً. وتخبرنا المصادر العائدة إلى القرون الوسطى أن غناها أطرب ذات مرة هارون طرباً جعله «يشرب عليه طيلة يومه»[٥]. إن الموسيقا تسكر الروح، والشعراء والكتاب والفلاسفة، والعلماء، كانوا يتنافسون لي الروح أيضاً.

كانت أجنحة حريم الحكام مزدحمة بالجواري اللواتي كن يُعتقن عندما يلدن. لذلك فإن الترابط بين الوضع الشرعي للحرائر والمحظيات لم يكن نادراً كما يبدو. فالمحظية المثقفة في تأليف الشعر، والعازفة أو المغنية، كان ثمنها أعلى من الفتاة العادية. فلربما أبهجت موهبتها سيدها أكثر من إغرائها الجنسي. وعلى هذا، فإن الموسيقا لم ترتبط خلال قرون بالبلاط فقط، بل بالمحظيات أيضاً. سواء اتفق ذلك مع الأعراف أو لم يتفق. وهذا ما كانت عليه الحال ليس فقط في العالم الإسلامي، بل خارجه أيضاً. في الهند، وأفغانستان[٦]، وبلاطات الصين واليابان في أقاصي الشرق.

وأصبح الفقه الإسلامي شديد المحافظة في معالجاته لقضايا المرأة والجنوسة. فكثيراً ما كان يطلب، بعد قرن الإسلام الأول، الامتناع عن ارتياد الأماكن العامة من معظم الحرائر في المدن. وليس من الحريم الملكي فقط. ومع أن الأداء الموسيقي احتفظ بأهميته في طقوس المرور، والممارسة الصوفية، فقد أدانها العلماء، وأدانوا معها الفنانات أيضاً. منذ العصور الوسطى حتى وقتنا الحاضر. إن ليلى أحمد تبين أن ابن

الحاج قامت اعتراضاته على اعتقاده بإن أصوات النساء «عورة»، كما هي أجسامهن كلها في حقيقة الأمر. يجب أن لايرى الرجال من غير الأقرباء أجسادهن، ولا أن يسمعوا أصواتهن. ونصح بالفصل الصارم بين الجنسين، وإبقاء النساء في بيوتهن، إضافة إلى أنه استنكر الموسيقا الدينية. وشعر ابن الحاج أن الغناء وممارسات الشيخات (قائدات مجموعات دينية) في المدن تتضمن استقلالاً عن توجيه الرجال، وهذه حالة سيئة وغير إسلامية [١٧].

وفي أعوام تالية، أصبحت المؤديات مخلوقات مريبة لأسباب عدة. ففي أكثر الأحوال كان يُسمح للنساء المسنّات بالأداء الشعبي، فهن رغم كل شيء، كن جدات أو أمهات متزوجات تجاوزن فترة الإنجاب، على أن الداَيات كن يتعرضن للمضايقات بين الحين والحين لأنهن كن يأخذن أجرهن نقداً أو عيناً. وقد أصدرت بعض المدن في الامبراطورية العثمانية قوانين تمنع النساء من الأداء العام. وكان القصد من تلك القوانين تمكين الموظفين من التحكم في البغايا في تلك المناطق، وجباية الضرائب من نقاباتهن، ونقابات المغنيات والراقصات [١٨]. وهذا ما جعل الأداء العام للنساء مرتبطاً بالدعارة، وجعل الأولاد يقومون بأدوار النساء، والقناع الإجتماعي.

وفي الفترة الحديثة، حين سقطت على التدريج المعايير العثمانية القديمة التي اقتضت عزل الغناء الأنثوي، وفكرت صناعة التسجيل فيما يمكن أن تجنيه الفنانات من مكاسب، فإن تاريخ النساء في عالم الغناء بقي في أيدي الذكور:الكتّاب، والوكلاء، والنقاد. إن قصص المغنيات الأوَل قد أنشأتها أصوات ذكورية. وقصة أسمهان، على النحو الذي هي

عليه، قد شكلها الرجال في المقام الأول بالفعل. ومعظم هؤلاء الرجال لم ينظروا إلى أسمهان كفنانة بقدر ما نظروا إليها كامرأة لهم علاقة بها.
ففي حين كتب صميم الشريف، وهو ناقد موسيقي معاصر لنا، عن سيرتها الموسيقية، والألحان التي غنتها فحسب، فإن أولئك الذين اعتبروا أنفسهم كتاب سيرة شخصية كثيراً ما ادعوا قرباً شخصياً شديداً من أسمهان. وحتى أخوها فؤاد استبعد أي ذكر لمنجزاتها الموسيقية باستثناء ظهورها في الأوبرا، وعناوين أفلامها، وتلميحات رومانسية إلى نصوص بعض أغانيها ذات الإيحاء السوري، والتي عُرفت بها. هل استطاع هؤلاء الرجال أن يفهموا حق الفهم حياة امرأة من عصرهم، أو من عصر جداتهم أو أمهاتهم؟ وإن فهموها، فكيف استطاعوا أن يفسروا تجربتها، إذا سلمنا بأن إدراكهم لمعايير المجتمع كان صائباً؟.

إن المعجبين بأسمهان وأعداءها قد نسبوا إليها حيوية جنسية إلى حد ما، وكانت هي تدرك هذه العملية، فاستجابت لهم بالاعتراف بأنوثتها بدلاً من نكرانها. وفي هذا العمل تؤكد أسمهان تياراً اكتشفته فدوى مالتي دوجلاس Fedwa Malti Douglas التي تشير إلى تصدُّر جسد المرأة كبؤرة من الأعمال الأدبية القديمة إلى الحديثة، وتقول لنا:

إن جسد المرأة إشكالي بالفعل، وهذا ما يؤكده لنا النص العربي الذي أنتجه الذكور في العصور الوسطى. فالقصص الأدبية تتناول هذه الجسديّة متيحة للأنثى، في أكثر الأحوال، أن تشارك في الحديث. ومع ذلك يبقى الكلام مشدوداً إلى قوة جسدها المغرية[١٩].

وتورد مالتي دوجلاس أمثلة عديدة عن مساعي الذكور إلى مساواة المرأة بجسدها، وقدرة النساء على تقويض هذه المساعي بذكائهن [٢٠]. وذلك باستخدام لغة جسدية مازالت تستفيد من خطاب الجنوسة.

نحن لا نستطيع أن نلغي جنوسة المغنية. ففي منتصف القرن العشرين لم تكن مجرد شخص، بل كانت أيضاً، ودائماً، جسداً أنثوياً يرسل نصاً شعرياً من خلال الأغنية. وفي حفلات النخب الخاصة والمنعزلة، والتي تقيمها النساء، أو تقام لهن (الشائعة في القرن العشرين سواء في الشرق الأوسط أو في منطقة الخليج الآن)[11] بقيت الطبيعة الجنسية للمؤدية هي السمة المهمة في فتنتها، مع أن التوتر الجنسي كان ضعيفاً في غياب الرجال. وفي أي بيئة أخرى، كان على المغنية حتى تُسمَع أن تبذل جهداً عظيماً في مقاومة التاريخ والتفسيرات الثقافية للجنوسة، وفي التعامل مع التقنية الموسيقية ونقل المعاني الشعرية.

## سورية أم مصرية؟

في إحدى اللحظات الحرجة في بحثي عن أسمهان، جلست في باحة خلوية لمنزل عثماني في دمشق جرى تحويله إلى مطعم يرتاده شباب تقدميون من أنصار النظام. ولم أوافق على المجيء إلا بعد دعوة مؤرخ للفن كنت التقيته في القاهرة منذ سنوات خلت. كان في صحبتنا كاتب شاب يرشف البيرة ونحن نتجاذب أطراف الحديث. وبعد أن أوضحت الموضوع العام للبحث الذي أقوم به، قال الشاب: آه، تقصدين المطربين المصريين - فريد وأسمهان. قلت: ليسا مصريين، إنهما سوريان. فردّ رداً فيه بعض الحدة: لا، ليسا كذلك في الحقيقة، رغم كل شيء، فقد غنى فريد دائماً باللهجة المصرية. وتحوّل حديثنا الشائك (كان موضوعه الفرعي هوية سورية في الفترة الراهنة) إلى غلبة اللهجة المصرية على كلمات الأغاني، والأفلام، والأدب الحديث، والمسلسلات التلفزيونية.

ووافت لحظة أخرى مماثلة عندما سألت فؤاد الأطرش، شقيق أسمهان الأكبر الذي ورث ممتلكات فريد وأسمهان، إن كان يمكنني التحدث معه عن أسمهان. صحح كلامي بصوت عالٍ (قَدَّرته على السمع أظهرت فعل سنواته الثلاث والتسعين) قائلاً: «تقصدين أنك تريدين التحدث عن الأميرة آمال الأطرش؟» أجل. لقد نسيت استعمال لقب أميرة. وآل الأطرش في جبل الدروز لم يتكلموا عنها على هذا النحو، فاللقب كان يخص زوجها، ثم انتقل إلى قريب أصغر هو سليم، المقيم في قرية عرى. والمفارقة هو أن «الأميرة» لها اسم خاص هو آمال، وهو اسم لم تعرفه الجماهير التي أحبت وجهها الجميل حب عبادة.

لقد عانت أسمهان مضاعفات هويتها المزدوجة. فأسرتها هربت من وطنها سورية، ونشأت في القاهرة التي ألفتها بحيث أنها حنَّت إليها بعد أن عادت إلى سورية وتزوجت. كانت تعرف أن الخيارات مفتوحة لها في مصر، كغريبة مألوفة. أما في سورية فإن هويتها الدرزية تحرمها من ذلك. ولكنها كانت فخورة بأصولها، ووطنية إلى حد ضَحت معه بطامحها، ومكانتها الفنية العالية، حين أصابت «شعبها» شدة، وشعرت أنه محتاج إليها. والوجه الآخر لوطنيتها هو إخلاصها لوطنها الآخر مصر، وذلك الإخلاص يصعب قياسه، بما أنها كانت معتمدة، وغيرها من المغنين، على النخب المصرية، مثلهم مثل أستوديوهات التصوير. كان مطلوباً منهم أن يغنوا مدائح للملك وأسرته، ومدائح أخرى ذات موضوعات جمهورية. والشعر والغناء العربيان قد عرفا منذ أمد طويل هذا النوع من المدائح، أو الفن الموضوع في خدمة الامبراطورية.

واجهت أسمهان خلال الحرب مضايقات من الموظفين المصريين. ولا

سيما بعد أن أبدى حسنين باشا، المعلم السابق للملك فاروق، وأحد رجال القصر، اهتماماً شخصياً بها، وأصبح ذلك الاهتمام معروفاً خارج القصر. ويصرّ السوريون على أن الملكة نازلي قد كرهتها، ويمكن الافتراض أن هذا الكره قد انتقل إلى موظفين آخرين. وبعد صدور قوانين جديدة لتنظيم المواطنين الأجانب، قاومت أسمهان الترحيل، ويؤكد بعض خصومها وأنصارها أنها تزوجت مرتين للبقاء في مصر ليس غير. والذين فهموا الإهانة التي يمثلها زواج امرأة درزية من غير قومها كانوا محقين في تأكيد هذا الأمر أكثر من الكتاب والأنصار الذين لم يقيموا وزناً كبيراً للأصول.

استثمر صانعو الأفلام سحر أسمهان الغريب في خلق شخصيتها السينمائية. ولا يزال ذلك المزيج العجيب من الجمال الشرقي، والعناصر الغربية المتنوعة مستمراً، وثمة نسبة كبيرة بالفعل من الشباب المصريين تتطلع إلى المظهر الغربي. لقد كان جمالها وهيئتها مهمين للغاية بالنسبة إلى الفنان، غير أن الصحفيين قد سرّهم سلوكها المتهور بما أنه أتاح لهم أن يصوغوا صورتها على صيغة الأنثى الجريئة المفرطة في مواكبة العصر.

كيف كانت أسمهان تشعر حيال هذا كله؟ إن أقوالها تجعل المرء يشك في أنها استاءت من التراتب الاجتماعي الصارم بعض الشيء في مصر، إلا حين كان يتعارض مع مصالحها. وها هو ذا الشرك الذي يقع فيه الفنان حتى يومنا هذا: التعويل على جمهور أو نظام اجتماعي يتوجب عليه بذل قصارى جهده من أجل مصادقته. يجب تجاهل الاستخفاف، وصيحات السكارى المستهجنة، وطلبات الأغاني المبتذلة،

والهمسات كلها. فالمغني يجاهد للوصول إلى توازن في التعامل مع المعجبين كأصدقاء، ولكن العلاقات الحميمة يجب أن لا تستبعد التعرف إلى أصدقاء جدد يمكن أن يكونوا كرماء.

وأولئك الذين نظروا إليها بارتياب، شعروا بأن هذه العملية كلها قد جعلتها تتعود احتمال المشاق، وتركز انتباهها على النجاح. ولو لم يكن النجاح هو ما نشدته، لنشدت إذاً النفوذ، والملابس النفيسة، والعطور، والأوسمة ممن لهم شأن.

والمشكلة الأخرى في فهم مكانة أسمهان تتعلق بالتبسيط الذي تبدو فيه تجربة الشرق الأوسط بنيةً كلية. فالمصادر لا تميز المنظور المشرقي من المنظور المصري. لقد أسهمت جالية سورية كبيرة في النشاط الثقافي والتجاري في مصر مع موجة المهاجرين الأولى التي حدثت من عام ١٧٣٠إلى عام ١٧٨٠، والموجة الثانية التي حدثت من خمسينيات القرن التاسع عشر إلى بداية الحرب العالمية الأولى[٢١]. واستمرت أهمية السوريين في التجارة والأعمال مثلما استمرت أسطورة قدومهم جائعين، وإثراء أنفسهم على حساب المصريين، وبقائهم منعزلين عنهم[٢٢].

كان يعمل عدد كبير نسبياً من المسيحيين السوريين في مجال الترفيه، وفي صناعة الآلات الموسيقية (على أن المسلمين كانوا في الواقع مهيمنين على كلتا الصناعتين). وكانت أسرة أسمهان متميزة، بالطبع، باعتبارها درزية (ليست مسيحية). إلا أن علياء المنذر (والدة أسمهان) أخفت في بداية إقامتها في مصر هوية الأسرة الدرزية لكي تسجل أسماء أبنائها في مدرسة كاثوليكية. وعلى خلاف بعض السوريين الآخرين، فإن علياء، لم تقدم، على ما يظهر، طلباً لاكتساب

المواطنة المصرية التي أقرّها قانون ١٩ عام ١٩٢٩، ولم تفعل أسمهان ذلك أيضاً (٢٦).

فلِلّ المصريون من شأن الوسط الذي جاءت منه أسمهان الدرزية ذات الحسب والنسب، إلا أنهم جعلوا منها فاتنة، لم يعرفوا إلا القليل عن ذلك الوسط، مثلما لم يعرف السوريون إلا القليل عن وسطهم. كان بعض المصريين مطلعين تماماً على التراث الموسيقي السوري، وحتى على تفاصيل السياسة السورية. أما تقاليد منطقة ريفية غير مألوفة فلم يكن لها أي صدى في القاهرة. لذلك فإن معظم المصادر المصرية لم تأخذ في الاعتبار السمات الشامية في تراث أسمهان الفني.

وأشار مهاجرون آخرون من سورية إلى مشكلات متنوعة واجهتها أسمهان أثناء إقامتها في مصر كالتمييز والمنافسة. إن اعتبارات قانونية وسياسية واقتصادية قد أعادت تشكيل نظرة المصريين إلى السوريين. فلقد أدى تطور الوعي المصري الخاص، والأهداف الوطنية، إلى عزل السوريين المؤيدين للنهضة العثمانية، أو للحل العثماني العربي. وأزعج مـ ـسور أيضاً القوميين العرب الذين اقترحوا أخيراً العمل من أجل الوحدة العربية. لقد خففت أحداث الحرب العالمية الأولى من الهجرة على نحو مؤقت، على أن نهاية الحرب شهدت موجة أخرى من المهاجرين بسبب المجاعة والظروف القاسية. كان معظم السوريين مواطنين مصريين، أو صاروا كذلك، إلا أن وضعهم القانوني أصبح قلقاً بعد الحرب العالمية الثانية. وبعد ثورة ١٩٥٢، هوجم منهم كبار التجار والملاك كأجانب، وواجهوا إجراءات عزل ونفي، وأعواماً صعبة إلى أن بدأت عملية تعويض مديدة في آخر الأمر.

إن بعض هذه المشكلات متجذرة في الاستقلال التجاري الأجنبي للأسواق المصرية، وصناعة الترفيه كانت، رغم كل شيء، مجرد سوق آخر. ولقد أحسن العمل في مصر كثير من المهاجرين، وقبل أسمهان وبعدها قدم إلى مصر موسيقيون وفنانون مشاركة آخرون منهم شفيق شبيب (١٨٩٧-١٩٨٢)، وجميل عويص (١٨٩٠-١٩٥٥)، وماري جبران (١٩٠٠-١٩٥٢)، وفايزة أحمد (١٩٣٤-١٩٨١)[٢٥]. وما حدد هذا النوع من الهجرة لم يكن المناخ الريفي في سورية، بقدر ما كان موقع مصر في صناعة الموسيقا والأفلام للمنطقة. كانت الموسيقا مهمة في سورية، ولكنها قليلة الأهمية من الناحية التجارية، وكانت الموسيقا اللبنانية السورية عديمة الأهمية التجارية في مصر (يمكن استثناء المطربة اللبنانية فيروز في فترة لاحقة). ولم يكن فريد وأسمهان همزة الوصل الوحيدة بين الوطنية وفنون الأداء. من كان يعرف من المصريين أن القائد الوطني فخري البارودي كان موسيقياً متحمساً، ومؤيداً للموسيقا العربية؟ وأنه أسس معهداً للموسيقا السورية الشرقية مع توفيق الصباغ، وان الفرنسيين قد أغلقوا ذلك المعهد[٢٦]؟ من ناحية أخرى، لم يكن السوريون يعرفون إلا القليل نسبياً عن فناني الأداء المصريين وعالمهم إذا صرفنا النظر عن معرفة تسجيلاتهم وأفلامهم على كل حال، كانت مصر هي المهيمنة في هذه العلاقة، وبقي الفنانون السوريون الطموحون يفكرون في الذهاب إلى القاهرة ما لم يتعهد موسيقاهم راعٍ محلي. ولما أصبحت الحدود صعبة الاجتياز، بسبب توترات سياسية، اختار بعضهم، مثل المغني السوري الكبير، ونجم الغناء التقليدي، صباح فخري، أن لا تكون القاهرة مركز عملهم الفني.

ووجد الذين انتقلوا إلى مصر بيئة ثقافية متحدية ومزعجة. وقد أولي الكثير من الاهتمام للنضالات التي خاضها فريد وأسمهان كغريبيْن. أكان هذا هو شعور المهاجر بانعدام الأمن، أم حساسية حيال تحرك اجتماعي حدّ من حرية طبقات اجتماعية معينة؟

لقد ناقشت ميرفت حاتم التفاعل الأوروبي المصري المشرقي، والنساء المصريات، قبل وصول أسمهان إلى مصر[٣٧]. وبما أن أسمهان قد تدمت مع أسرتها من المشرق، فيمكن أن يفكر المرء في منظور مصر الشرقي المحافظ وفي منظور عالم الترفيه هناك. كانت سورية تتصف بالتصلب أكثر من مصر في العشرينيات والثلاثينيات. فالنساء لم يخرجن إلى الحياة العامة، مع التخلي الرمزي عن الحجاب العثماني، إلا بعد الحرب العالمية الثانية. والدروز لم يكونوا الجماعة المحافظة الوحيدة في سورية، فالدمشقيون كانوا يتباهون بالتحكم في نسائهم، وأهل حماة وحمص كانوا أكثر تصلباً. وفي عام ١٩٣٤، قُتلت فتاة من أسرة هاشم الأتاسي عيب شرفُها، والقاتل كان شقيقها. وفي صيف العام ذاته حدث هرج على أثر تنظيم سهرات خاصة للنساء، في صالات السينما في دمشق وحماة. ولما احتذى متصرف حماة حذو الدمشقيين، وقرر إصدار مرسوم يسمح بعرض الأفلام وحضور النساء، حاول أربعون زعيماً دينياً وتاجراً أن يرغموه على التراجع، وضغطوا عليه وعلى الفرنسيين بإضراب في السوق. وحين أقيمت سهرة ثانية في دمشق، تدخل الفرنسيون، ومنعوا حدوث الشغب[٣٨]. وفي مصر تعقّد أكثر توزيع الأفلام بسبب ظهور النساء المحصنات أمام الجميع، إضافة إلى ظهور نساء مشبوهات على شاشة السينما - الممثلات والمغنيات. ومع أن المصريين كثيراً ما

يخلطون العادات الاجتماعية في سورية بالعادات الاجتماعية في بيروت، فإن المدن المصرية كانت تمثل للسوريين المحافظين «ملاهي الترف» في المنطقة.

ومن ناحية أخرى، فإن الاعتقاد الذي كان سائداً في مصر هو أن طائفة الفنانين كان أفرادها في الغالب مشارقة ويهوداً ومسيحيين. وفي مقال عن المغنيات الأول تشير فيرجينيا دانلسون Virgina Danielson إلى أن معظمهن كن في الحقيقة مواطنات مصريات مسلمات[٢٩]، مع أن الجمهور مال إلى الاعتقاد أنهن كن «أجنبيات» وغير مؤمنات. ولقد وُجد نموذج شعبي لصاحب النادي الشامي ذي الشاربين، أو المقاول الذي يستغل نجمات الفن (كما صورها الممثل الكوميدي الكبير بشارة واكيم في فيلم أسمهان الأول «انتصار الشباب» ١٩٤١). وربما يكون التفسير الاقتصادي لهذه النماذج الانعكاسية بالغ البساطة. وبدلاً من ذلك، نودّ أن نتذكر مغامرات مصر التاريخية في سورية والعكس بالعكس. وهذه التبادلات قد جرت خلال قرون سواء، أكانت دواعيها تجارية أم إستراتيجية، أم تجارية وإستراتيجية معاً. ويمكن أن نتذكر غزوات الرعاة خلال الحكم الفاطمي، ونتذكر صلاح الدين الأيوبي، وإبراهيم باشا، ومؤخراً، الوحدة المخفقة التي أقامها عبد الناصر مع سورية من ١٩٥٨ إلى ١٩٦١ .

كانت الهوية القومية خلال العقود الأولى من القرن العشرين تتحول من حال إلى حال، وفي الوقت ذاته، كان حلم الوحدة العربية يجري التفكير فيه، وتصبو إليه النفوس منذ حركة فيصل، على أن الفروق كان يُشدَّد عليها أو يُقلَّل من شأنها في وقت واحد. وكان للانتداب يد في تمزيق القوى السورية المصرية الفاعلة.

إن الأعوام التي قضتها أسمهان في مصر قد كانت في نظر أقربائها السوريين نتيجة الأقدار والظروف القاسية التي أحبطت أحلام الوطنيين السوريين. ومع أنهم يؤكدون نسبة هذه المرأة المفعمة بالحياة، وماضيها، إليهم، فإنهم يقرّون أنها لم تكن تشبه أي فتاة درزية عادية في زمنها. إن الجوانب المحفزة للحياة في مصر البعيدة قد حول هذا البلد إلى بلد مُتخيَّل يحفل بالمتسولين، والإغراءات، والمصائب الوشيكة. والفنانون السوريون الذين جازفوا في الدخول إلى مجال الموسيقا في مصر، أكّدوا وجود المباريات القاسية، وتدبير المكائد هناك، ووجود المنكرات (كالكحول والمخدرات) المفسدة للذين لم يكونوا أهلاً للصراع. لذلك كان من الصعب على الدروز السوريين أن يتصوروا أن تألف ابنة، أو ابنة أخ، أو ابنة عم، المشهد الاجتماعي المصري المزدهر غير المتجانس. وبما أن مصر تخلو من الفواصل المذهبية الواضحة التحديد في الريف السوري، فقد كان من غير الممكن منع ابنة، أو ابنة أخ، أو ابنة عم من الاختلاط بكل أصناف البشر والأفكار.

وبالطبع، فإن أفراداً آخرين من عائلة أسمهان كان لهم اتصال أكثر بمصر من خلال الزيارة، أو الدراسة، أو الإقامة، منذ الخمسينيات وما بعدها. ومن بين هؤلاء الأقرباء السياسي المطلع عبد الله الأطرش الذي ألقى كلمة بالفصحى المسجعة، واستشهد من الذاكرة بمقاطع من كتاب باتريك سيل عن سورية، وزوجته ميمي التي كانت ترتدي الزي الدرزي، وتتحدث باللهجة المصرية، ومنير الأطرش، الأخ غير الشقيق لأسمهان، والذي زودني بتفاصيل كثيرة عن قصتها، والراحل فهد بلان الذي اتفق أن كان في الجبل في ذلك الوقت. وهؤلاء كانوا يرون القاهرة عاصمة

العرب الفكرية والثقافية، ولم يترددوا في تأييد افتتان أسمهان بالعالم الذي وجدته هناك.

ولكن مركزية مصر كانت أقل وضوحاً في نظر أفراد آخرين من العائلة، والجمهور السوري عموماً. وفي سورية المعاصرة تعبر وسائل الإعلام عن نظرات غريبة إلى مصر ماضياً وحاضراً، نظرات متفاعلة مع التوترات السياسية بين البلدين، فالتلفزيون كان يعرض مسلسلات «مصرية» ليست عالية الجودة، ومسلسلات أخرى تستخدم مصر المتخيلة خلفية لها. أما الشخصيات فقد كانت ترتدي أزياء «مصرية» بهيجة، وتتكلم اللهجة المصرية بالتنغيم السوري. وفي هذه المسلسلات كانت شخصية الصعيدي المتخلف أكثر أهمية من الشخصيات المدينية أو الحرفية ذات الخبرة.

إن حقيقة سورية كانت المعرفة بها قليلة في القاهرة. فالبُلدان اتخذا بالتدريج، بعد نهاية الوحدة عام ١٩٦١، مواقف سياسية متباينة محلياً وإقليمياً؛ وخاصة في عقد السبعينيات. لقد انفتحت مصر على العالم، في حين بقيت سورية منغلقة سنوات عديدة. وبينما كان المصريون يصطافون ذات يوم في لبنان، ويزورون أحياناً دمشق بالقطار أو السيارة، فإن الانقسام السياسي، ثم الحرب الأهلية اللبنانية، قد أوقفا التبادل السياحي. وأصبح السفر أمراً لا يستطيعه كثيرون في المنطقة مع استمرار ارتفاع كلفته، ومصاعب الحصول على تأشيرة. وكان التلوين «العربي» المتبادل في المنطقة ـ موسيقاها ومواقفها .. يُعلن أكثر مما يُلاحَظ.

في فترة متأخرة من حياة أسمهان، أجيز نشر جوانب مثيرة من قصتها للجمهور طوعاً أو كرهاً. وأدى وضعها كمطلقة إلى انتشار إشاعات عديدة عن علاقاتها الغرامية. وبناء على ما أشيع، فإنها كانت تشرب، وتقامر، و«تتنعمّ» كلما تسنّى لها ذلك. وأكثر القصص إثارة للاهتمام كانت قصص الرعاة والأصدقاء، وأهميتهم السياسية.

إن تورط أسمهان في نشاطات الحلفاء، والمحور هو من أسباب المنزلة الخاصة التي شغلتها في الذاكرة العامة. وهذه الذاكرة لم تفحص «الوقائع»، ولم تتحقق من معناها، ولم يعتمد مدوِّنو أحداث المرحلة المسؤولون طريقة أخرى. إن أحد معاني مغامرة أسمهان يرتبط بوطنيتها، وقد يكون المعنى الآخر له علاقة بالطمع والانهماك في المغامرات. لقد كان الوطنيون المصريون غير مبالين إلى الإنكليز خلال الحرب، لأن هؤلاء كانوا يعرقلون حركتهم نحو الاستقلال الكامل. أما الدروز السوريون، فقد كان موقفهم مختلفاً تماماً، إذ كانوا يقدرون الحلفاء، وهذا التقدير ناشيء من تجربتهم الخاصة، والاحتلال الفيشي vichy. ولقد كان دور أسمهان في أحداث الحرب العالمية الثانية مسعى لصالح وطنها سورية. واعتقدتُ أن هذا السرد للوقائع كان يتطلب بعض التحقيق نظراً للدور الذي يمثله في صورة أسمهان العامة، وفي ولائها المزدوج غير الواضح. فحين كانت تغني روابطها العاطفية، كانت تغني أهالي منطقتها، ولكن حين كان يُطلب منها أن تغني الوطنية الثقافية والحب، كانت تغني مصر.

وقد تروي لنا قصة أسمهان أكثر من مجرد وقائع حياة خاصة. هل أدركت الطريقة التي عكست بها المجتمع؟ هل أدركت الأسلوب الذي

اتخذت به سمات شخصيتها على الشاشة. ناديا، بطلة «انتصار الشباب»؟ كان شقيقها فريد خلال سيرته الموسيقية والسينمائية يعكس حكاية «وحيد»، شخصيته على الشاشة . كانت أخته مهاجرة أيضاً، ومغنية ذات طبيعة شجاعة ولكنها قدرية. وشخصيتها على الشاشة شخصية غريبة ومغتربة، مع أن سيرة حياتها تشير إلى أنها كانت في تجسدها المصري أسعد منها في بلادها.

وتضيء قصتها رؤية الشرق الأوسط للشأن الجنسي، والسلطة، والرعاية، و الغناء . وكيف تطورت هذه الرؤية في الثلاثينيات وأوائل الأربعينيات. لقد عاشت تجربة الحياة في سياق النهوض القومي والإحباطات. فالتوترات بين الغرب والشرق وبين الطبقات الاجتماعية يتردد صداها في ملحمتها الخاصة. ويتواصل التصادم بين الشرف والشهرة، وبين التحول والعرف، ونحن نفكر في المرأة، وموسيقاها، وحرب عالمية.

وما بقي بعد خمسين سنة ونيف على وفاتها هو براعتها الصوتية المسجلة تسجيلاً يقارب موهبتها القوية المؤثرة. والضجة المرحية التي أثارتها شخصيتها البعيدة عن الأنظار هو ما يدوّي في ذاكرة أولئك الذين يتذكرون شهرتها (أو سوء شهرتها) في تلك الفترة التي نُقلت فيها مارلين ديتريتش Marlene Dietrich و لانا تيرنر Turner Lana إلى الشرق، وأدخلت أسمهان في جدال حول السلوك الأنثوي.

إن بعض ذلك الجدال أنشأته أصوات عائلة أسمهان، أو معارفها، أو كتّاب سيرتها. ولقد علّقت على لهجة هذه المصادر من خلال ترجمة مواد من السيرة أو مواد من المقابلات. ومع أن آل الأطرش، عائلة أسمهان،

قد تفهموا جاذبيتها الشعبية، فإنهم قد اعترضوا على بعض النواحي مما يكتب أو يعلن عن أسمهان. أنا لا أستطيع أن أوفي كياستهم حقها من الشكر، ولا إحساسهم بالفرصة المواتية ( في اهتمامي) بغية تصحيح بعض تفاصيل حياتها، أو على الأقل مناقشتها، وإعادة النظر في أهميتها كفنانة. ولا شك في أنهم لن يوافقوا على كثير من استنتاجاتي، وهذي في رأيي إحدى فوائد اختلافنا في النظرة.

إن أسلوب كتابة الصحفيين الذين «غطوا» أخبار أسمهان يتصف بالرومانسية والعادية والاستسهال، وهو مختلف كل الاختلاف عن الطريقة التي يتخذها كتاب السيرة والأكاديميون الغربيون، مع أن كل نوع من أنواع الكتابة يرمي إلى العثور على حقائق في حيوات الأفراد وادعاتها. ولقد رجعت إلى سيَر، وسيَر ذاتية لنساء عملن في الفن من مثل مارثا جراهام Martha Graham، ولوت ليمان Lotte Lehmann، وإديث بياف Edith Piaf، ومارلين مونرو Marilyn Monroe، ونادبا بولانجير Nadia Boulanger[20]. ونظرت أيضاً إلى سيَر أكاديمية لشخصيات من الشرق الأوسط[21] لأعرف كيف عُرضت هذه الشخصيات التاريخية، في مقابل المواد الصحفية الشعبية المتيسرة بالعربية والمكتوبة منذ أواخر الأربعينيات عن أسمهان. ووجدت أن الباحثين الذين يصفون الشخصيات الشرق أوسطية، وكاتب سيرة بولانجير، يتناولون النسب، والوضع الاجتماعي، ليصفوا البيئة الاجتماعية للشخصية التاريخية، ويتناولونها كوسيلة مفتاحية لتأكيد وزن الأواصر العائلية. وهذه البؤرة المفتاحية في مواد السير العربية تخلو على الدوام من التفاعلات النفسية للعائلة، كما هو الأمر في أكثر الأحوال في المواد

الغربية. والتأكيد الشديد على مسائل الشرف والجنوسة خلافاً للمعالجة المجردة للشأن الجنسي في فنون الأداء، هو أيضاً اختلاف مهم عندما يقارن المرء تصورات عامة الناس في الشرق الأوسط عن النساء بالتصورات الغربية.

لذلك دعنا نعتبر حياة أسمهان نقطة التقاء مصادر عديدة. حكاية يمكن هي ذاتها أن تلحّن، وتزودنا بملاحظات أخلاقية مهمة ومألوفة، أو تؤدّى كأغنية ذات موضوع وتنويعات.



# الفصل الأول
## بنت العشيرة

كان الاضطراب يعمّ الشرق الأوسط في تشرين الثاني عام ١٩١٧ . فالامبراطورية العثمانية قد مزّقتها الحرب والمجاعة والعجز، وبريطانيا وفرنسا اتفقتا سراً في العام السابق على تقسيم المنطقة، وادعت كل منهما حقها في مناطق نفوذ في الشرق الأوسط بعد انتصارها في الحرب. وكانت المصالح المالية الأوروبية قد تغلغلت في القرن الماضي في مختلف أقاليم الامبراطورية العثمانية، ثم ألحقت ذلك التغلغل باحتلال كولونيالي. وكان قادة جمعية احتجاج سرية، هي جمعية الاتحاد والترقي، قد تولّوا السلطة في استنبول بعد صراع طويل مع الخليفة القوي الأخير عبد الحميد الثاني. وبعد خمس سنوات فقط على فشل ثورة عبد الحميد المضادة، نشبت الحرب العالمية الأولى، وغيّرت الشرق الأوسط تغييراً لارجعة فيه.

كان الباب العالي، كما كانت تعلن الحكومة العثمانية، قد سبق له أن فقد السيطرة على أقاليم اليونان والبلقان، وأخذ يهتم بالحركة العربية الناهضة في سورية والحجاز. ونقل المخبرون إلى النظام الحاكم أخباراً عن جمعيات سرية عربية تثير مناقشات حول أمة عربية. كان بعض

المشبوهين من أسر دمشقية عريقة، وتمالت الحكومة عن موقع الجماعات والأقليات الأخرى، ومن ضمنها الدروز. وسعت الحكومة التركية إلى قمع المتمردين، غير أنها كان عليها أن تحارب الأوربيين على جبهات متعددة خلال الحرب. كان الانهيار الكامل يجري في بطء، وضغط الأيطاليون واليونانيون على الحلفاء للحصول على نصيب عادل من شبه جزيرة الأناضول حين كُشفت للعالم أسرار اتفاقية سايكس بيكو.

وحكايتنا عن المغنية ذات الماضي النبيل تبدأ في قلعة مشرفة على الأرض المحيطة بها في مدينة ديمرجي Dimerji في الأناضول. اندفع فارس في الطريق إلى القلعة، ولما اقترب من البوابة أبطأ سيره. اعترضه الحراس، ولكنه أصرّ على التحدث إلى رب الأسرة، فهد الأطرش، أو إلى زوجته. قال محذراً إياهم: «اليونانيون قادمون. في غضون يوم أو يومين على الأكثر سوف يصلون. يجب أن ترحلوا على الفور.»

كانت الزوجة حاملاً تنتظر الوضع، والرحلة المفاجئة قد تؤدي إلى وضع قبل الأوان. ورغم ذلك قرر فهد وعلياء الرحيل إلى إزمير بكل سرعة. ومن إزمير ركبا زورقاً إلى بيروت. كان فهد قد نسي أين وضع المال، أو لم يتمكن من جمع المال اللازم للرحلة، لذلك أعطته علياء كل ما لديها. وخشيا أن تكلف الرحلة أكثر مما كان معهما. ثم بدأت علياء بالوضع، واستمرت طيلة الليل. وفي ٢٣ تشرين الثاني، ولدت طفلة في البحر.

هذه الرواية عن ولادة أسمهان رواها شقيقها الأكبر فؤاد للكاتب والصحفي فوميل لبيب في القاهرة[١]. وتكررت القصة في مواد الإعلام الأخرى، والكتابات الموجزة عن سيرة حياتها. إن عام ولادة أسمهان قد

شكٌ فيه الناقد الموسيقي محمد التابعي الذي زعم أنها قد ولدت في عام ١٩١٢[٢]. ومع أن غزو اليونانيين لمدينة ديرجي غير مؤكد، فإن القتال والتخريب في إزمير قد جرى توثيقهما فيما بعد. وكمؤرخة، حاولت أن أتأكد من تفاصيل هذه القصة، ومن أسرار أسمهان الأخرى، من خلال الاتصال بأفراد عائلتها الأحياء، والاطلاع على الكتابات المتيسرة. والاختلاف الآخر كان حول لقب والد أسمهان ووظيفته في ذلك الوقت، وقبل أن يعيَّن في تركيا. يقول فوميل لبيب وفؤاد: إنه كان قائمقام في بيروت، ويشيران إليه في بداية الحكاية كأمير، وإلى زوجته كأميرة. وبعض هذه المزاعم لا تثبتها السجلات المدونة، ولا آل الأطرش السوريون، مع أنه قد تولى بلا شك منصباً ما في الحكومة آنذاك.

وكانت مهمتي الأخرى أصعب، إذ كنت أسعى إلى إقامة صلات مع عالم أسمهان باقتفاء أثرها في الشرق الأوسط، وإعادة تركيب الرؤى المبعثرة، وزيارة أولئك الذين مازالوا على قيد الحياة. ورغم وجود مصادر وذكريات متعارضة فقد كنت قادرة إلى حد ما على فصل الحوادث الحقيقية عن الإشاعات والروايات المدسوسة عن أعمال أسمهان. إن إعادة النظر في التاريخ يمكن أن تعيد إلى الحياة أصوات أشخاص الماضي الذين تكلمت العائلة والأصدقاء والنقاد نيابة عنهم بعد أن أسكتهم الموت. وبالفعل فإن إعادة النظر النسوية في التاريخ قد أظهرت لنا قيمة مثل هذه التمارين العقلية.

إن فؤاد الأطرش، صرت المرجع الأخوي، هو المصدر الرئيسي لما كتبه لبيب عن حياة أسمهان. وفؤاد حقق أمل العائلة في الابن الأكبر، إذ عبرّ عن استنكاره لما قامت به أمه وأخته في مجال الغناء. لقد قضى أفضل

أيام عمره ملازماً لشقيقه فريد بعد أن أخفق في السيطرة على أسمهان. وحاول أن يثبت هوية خاصة به تثبت انتماءه إلى آل الأطرش السوريين بتأليف كتاب عن الدروز، مع أن عالمهم لم يعد عالمه. ووجوده نيابة عن الآخرين مع أخيه وأخته لم يكن بالأمر غير العادي في عائلة شرق أوسطية تنسب إليها مزايا رفيعة. ولكن علاقته بأخيه قد حفلت بقضايا غير محسومة. ومن بداية القصة يتلازم عزمه على تأكيد تحكمه في موضوعه مع العواطف المبالغ فيها، والتي تجتذب القرّاء العرب.

لقد أضفى هرب الأسرة من الأعداء جواً يتميز بالخطر على لحظات أسمهان الأولى في هذه الدنيا. وبعد ذلك ينتقل فؤاد إلى وصف جمال الوليدة الجديدة ـ مثل «القمر» ـ والخلاف حول اسمها. ففي حين اقترح فهد أن تسمّى «بحرية»، فقد اعترضت أمها على هذا الاسم الذي لا معنى له. ثمّ اتفقا على اسم «أمل»[٢].

### الدروز

تنتمي أسرة أسمهان إلى آل الأطرش، العائلة ذات النفوذ في الطائفة الدرزية. ويُرجع الدروز نشأة مذهبهم إلى مصر، رغم ارتباطهم الدائم تقريباً بالجبال في لبنان وسورية. لقد هاجر بعض الدروز، أو الموحدين، من مصر بعد اختفاء الحاكم (٩٦٦ ـ ١٠٢١)، الخليفة الفاطمي السادس. ولعل إخفاق الفاطميين الاسماعيليين في تحقيق هدفهم في إقامة نظام اسماعيلي عالمي، هو الذي أدى إلى ظهور الطائفة الدرزية خلال عهد الحاكم وبعده... والحاكم تولّى الأمر في القاهرة مدة من الزمن، ثم تحول إلى مؤمن بالتصوف، واختار حياة الزهد. وبما انه

كان ينام نهاراً، فقد عمد إلى فرض جدول مواعيد ليلي على القاهرة. ودعم الحاكم النصوص الدينية التي وضعها حمزة بن علي الزوزني. وشكّل أتباع حمزة دعائم الحركة الإسلامية الإصلاحية الجديدة، على أن الحاكم أعدم داعية آخر هو الدرَزي، منافس حمزة. ثم إن الحاكم نفسه قد اختفى بعد أن قصد الصحراء، راكباً ذات ليلة، تاركاً الموحدين من غير حماية الخلافة.

اضطُهد الموحدون في عهد الظاهر، الخليفة الفاطمي التالي، وغادر مصر كثيرون تلقوا المعونة من حاكم سورية السابق، بهاء الدين[4]. وقصد بعضهم مدينة حلب في الشمال. واستقر معظمهم أخيراً في منطقة جبل لبنان، وامتد حكم زعمائهم على الفلاحين الموارنة في بعض المناطق. وفيما بعد استقرت بعض العشائر في جبل الدروز في سورية، وفي بعض المناطق الأردنية والفلسطينية.

إن اسم «الدروز» مشتق من الدرَزي. ولقد قبل الدروز تعاليم الشيعة الإسماعيلية ومنها توحيد الله وتبجيله، ومبادئ الاطلاع على المذهب، والمعرفة السرية. وقبلوا أيضاً، على خلاف المذاهب الإسلامية الأخرى، فكرة انتقال الروح، أو التقمص، حسب مصطلحهم[5]. واهتمام الدروز المعاصرين بأديان الشرق وشعوبه، ـ في الصين والهند ـ ناشيء من إدراكهم أن التقمص، أو التناسخ، مرتبط فلسفياً بالسمسارا الهندوسية Hindu samsara. وقد أخبرني دروز الجبل أن بعضهم يعتقد أن هناك دروزاً في الصين، وأن شملهم سوف يجتمع ذات يوم.

وتبدو معتقدات الدروز وممارساتهم غير تقليدية، فهم يتعبدون مساء الخميس بدلاً من الجمعة، ويلتقون في معابد مختلفة عن المساجد.

ويعلمّون مجموعة معارف سرية للخاصة. ومع ذلك فقد كانوا آمنين في جبالهم وملاذاتهم البعيدة، وأثّروا في السياسة المحلية من خلال زعمائهم الإقطاعيين. ومع مرور الزمن، أقامت جماعات أخرى روابط مع قوى أجنبية: الموارنة، مثلاً، مع الفرنسيين، والمسيحيون الأرثوذكس مع الروس. أما الدروز فقد كانوا يفتقرون إلى حلفاء في الخارج، إلى أن مالوا إلى البريطانيين في أعقاب حرب الستينيات من القرن التاسع عشر في لبنان وسورية.

إن مذهب الدروز هو مذهب العقل، لذلك فهم يتقسمون دينياً إلى قسمين أساسيين: أولئك الذين يسمح لهم بالاطلاع على المعتقدات الدينية السرية، وأولئك الذين لا يسمح لهم بذلك. المجموعة الأولى هم الخاصة، ويدعَوْن «العقّال» (المستنيرون)، والمجموعة الأخرى هم «الجهّال» (الجاهلون روحياً). ويمكن أن يصبح «الجاهل» «عاقلاً» بعد التدريب والمراقبة الطويلة من «العقال»، الذين يترأسون الجماعة [6]. يجب أن يتعلم «العقال»، ويكونوا قدوة من الناحية الأخلاقية حتى يحافظوا على مكانتهم. وخاصة الخاصة من «العقال» هم «الأجاويد».

وينقسم الدروز اجتماعياً أيضاً إلى «شيوخ» (عائلات الشيوخ)، والأعيان، والعامة [7]. وفي أغلب الأحوال، كان التزاوج في الماضي لا يحدث بين هذه المجموعات. وكانت صفوة العائلات يستضيف بعضها بعضاً، ولكن لا يتوقع منها أن تختلط بالضيوف العاديين عند الزيارة[8].

ومن المفترض أن لا يزاول الدرزي تعدد الزوجات، وعليه أن لا يتزوج مطلقته ثانية. ومن عاداتهم منع الزواج من خارج الجماعة، وهم يرسخون الروح الاجتماعية في نفوس أولادهم حتى يؤمنوا بقيمة البقاء

داخل الجماعة وعدم الزواج إلا منها. وفي زمن أسمهان لم يكونوا يعترفون بزواج الفتاة من خارج الطائفة، مع أن ذلك كان يحدث.

لقد هاجر كثير من الدروز من الشوف في لبنان إلى سورية خلال فترة الصراع في القرن الثامن عشر. فقد هزمت العشائر القيسية المتحالفة مع آل الشهابي القبائل اليمنية في عام ١٧١١[٥]. والانقسام القيسي اليمني يرجع إلى الانقسامات القبلية السابقة للأسلام، وقد تمثل في السياسة العربية الإسلامية، وفي الشؤون الدرزية أيضاً. هربت العائلات نحو الجنوب الشرقي إلى نجد وحيد خلف سهل حوران. وبما أن الأرض بركانية، فقد أكسبته لونا رمادياً آلاف الصخور البازلتية المتناثرة في أنحائه، وقطع، أو بقايا منتصبة من المباني، والمعابد والأعمدة، والحمامات البازلية النبطية. وعلى مقربة من منطقة تدعى الملجأ (اللجاة)، يقع الجبل الصخري الكثير التلال، والذي سمي فيما بعد جبل الدروز، يحيط به من الشرق امتداد الصحراء السورية الكبرى. وفي عام ١٨٥٨ برز رجل يدعى اسماعيل الأطرش، وكان أكثر شعبية عند الدروز المحليين من زعمائهم الحمدانيين الظالمين، وأخذ يتحدى زعامة آل الحمدان في المنطقة. وفي عام ١٨٦٩ حلّ آل الأطرش محل آل الحمدان في الهيمنة على المنطقة. كان عند اسماعيل ثمانية أولاد هم هلال وسعيد ويحيى ومنصور ومصطفى وابراهيم ومحمد. ومن الثمانية تفرعت العائلة فروعاً عديدة، يقطن أفرادها في بلدات وقرى متعددة. أنجب ابراهيم فرع السويداء الذي كان منه فرحان، جدّ أسمهان، وأخوه عبد الغفار الذي كان من«العقال»، وهو والد مضيفي، والمجيب عن أسئلتي، عبد الله. وثمة فرع آخر من العائلة اتخذ قرية القُريّا مقراً أنجب سلطان الأطرش، بطل الثورة. وقد التقيت نجله منصور بن سلطان، وأجريت معه مقابلة[٦].

ومع أن الدروز قد كانوا في ظاهر الأمر جزءاً من الامبراطورية العثمانية، فلا حكام دمشق العثمانيون، ولا ابراهيم باشا، ابن محمد علي، والذي حكم سورية بضع سنين في القرن التاسع عشر، أفلح في ترويضهم، أو فرض الضرائب عليهم،أو تجنيدهم. وما زالوا، هم وأهل حوران، ينظر إليهم السوريون، أهل المدن، كخليط من الريفيين، وعرب القبائل المتصفين بالزهو والعنف، وحتى نظراؤهم في لبنان يميزونهم على هذا النحو. وكرر الفرنسيون أيضاً الرأي العام المبسط في هذه الجماعة. مقاتلون شرسون، ولكنهم ماكرون ومتكتمون.

أكد أحد رحالة القرن التاسع عشر أن الدروز «يتقبلون الإسلام مع المسلمين، والمسيحية مع المسيحيين(كذا)» [١١]. وأشار إلى مبدأ التظاهر الذي يؤمّن الحماية (التقيّة)، والذي يجيزه الدروز لأنفسهم. وأعاد زوار آخرون، من بيركهاردت المشهور، وبيرتون burton، إلى فريا ستارك freya stark، البديهيات السورية عن شجاعة الدروز وفجائيتهم.

كان آل الأطرش يهيمنون على منطقة السويداء، وعلى قسم كبير من جنوبي جبل الدروز. وكان زعيمهم برأس جلسات أفراد العائلة، ويشارك في جلسات «العقال» الدينية. وفي الوقت الحاضر، يزاول وجهاء كل فرع من فروع العائلة أشياء مماثلة، ومازالوا يُدْعون إلى التوسط بين الأطراف المتنازعة أحياناً. إن شيخ العقل برأس التراتب الديني، وكان يقيم في السويداء في بعض الفترات. وفي ليلة الخميس ينعقد اجتماع في الخلوة أو المجلس (مكان عبادة) [١٢]، وبعد أن يخرج غير المطلعين على تعاليم المذهب، يبدأ «العقّال» بالدراسة والتلاوة والصلاة [١٣].

لم تناقش أسمهان قط مذهبها الخاص مع أصدقائها المسلمين في مصر، ولعلهم اعتبروها مسلمة سنيّة مثلهم. وبالطبع كان من المفترض أن لا تكشف أسرار مذهبها، فالدروز أعطوا أنفسهم الحق في التزام الصمت حيال معتقداتهم من خلال ممارسة مبدأ التقية السالف الذكر (المجاز للشيعة أيضاً). ومع أن أسمهان قد تكون استمعت إلى الإرشاد الديني الذي يُقدَّم في الخلوات، فإن الدروز لا يدْعون إلى دينهم، ولا يقبلون التحول عن المذهب، ولا كشف معتقداتهم للآخرين. لذلك فإن تعلمها عند الكاثوليك الفرنسيين في مصر لم يكن أمراً منكراً على الإطلاق، بل ربما وسَّع نظرتها الروحية إلى حد كبير. وباعتبارها بالغة سن الرشد، فإن كثيراً من أصدقائها وزملائها كانوا يعرفون أنها مسلمة فحسب.

وثمة اختلاف حول مكانة المرأة بين الدروز. إن بعض المصادر يؤكد أن المرأة عندهم تتصف بالقوة، والانفتاح على التعلم أكثر من المرأة عند جماعات أخرى [١١]. غير أن مصادر أخرى عديدة تصف المرأة الدرزية في سورية بأنها أكثر محافظة من نساء فئات اجتماعية أخرى، أو النساء الدرزيات في أماكن أخرى، حتى في يومنا هذا. والمرجح هو أن هذا الوضع ناجم عن الضغوط التي تشعر بها جماعة تتبع نظام الزواج من الداخل. وعلى أي حال، فإن القتل دفاعاً عن الشرف مازال يحدث حتى الوقت الحاضر، إذ يقتل الأب أو الأخ أو العم امرأة يُشتبه، أويُعلم بأنها أقامت علاقات قبل الزواج أو خارج الزواج، وذلك لاستعادة «الشرف» المرتبط باسم العائلة.

وكانت النساء الأميات يعتبرن «جاهلات» من العامة، ويمنعن من دراسة الكتب المقدسة. وأسمهان كانت متعلمة، شأن كثير من نساء

الدروز. ولكن لم يكن ليسمح لها بأن تدرس كتب الحكمة المقدسة لأنها كانت صغيرة غير مطلعة. إن الفصل بين «العقّال» و «الجهّال» في المجتمع الدرزي يتضمن، على كل حال، أكثر من مسألة التعلم. إذ يُطلب من «العاقل» أن يتحلى بضبط النفس، والصبر، والسلوك الأخلاقي. وهناك بعض «العقال» الذين يمتنعون عن ممارسة العلاقات الزوجية إذا وافقت زوجاتهم على ذلك، وفي هذه الحالة تعتبر هؤلاء الزوجات «عاقلات»[١٥]. ولا تقبل منهم فورات الغضب، وشرب الكحول، والتدخين، والطلاق المتكرر. وإلا عاقبتهن الجماعة بالإبعاد[١٦].

والحق هو أن للدروز ذكرٌ في القتال. فقد كتبت ليدي هستر ستناهوب Lady hester stanhope عن مقاتليهم في أوائل القرن التاسع عشر: «أعتقد أن محاربي الدروز لا يتجاوز عددهم الآن ألفين وخمسمائة رجل، ولكن كل رجل منهم يعدل عشرين وحده.»[١٧]. وكانت النساء يتصفن بالشجاعة مثل الرجال أيضاً. لقد أرغم الأتراك على التراجع مراراً كلما حاربوا الدروز.

إن فوميل لبيب يبدأ سيرة أسمهان بقصة نساء درزيات من قرية عرمان حرضن رجالهن على قتال الأتراك بلهجة متحدية. صحن بهم: «اعطونا أغطية روسكم، وخذوا أغطية روسنا.» وهددنهم بالقتال نيابة عنهم، إن كانوا لا يتحلون بالرجولة الكافية للقتال[١٨]. إن مقصد لبيب هو استحضار النزعة العربية والقومية عند الدروز، وتأكيد ما تتصف به أسمهان، وأمها عليا، والنساء الدرزيات السابقات من شجاعة وقوة. وقال سلطان الأطرش للفرنسيين في أثناء الثورة السورية: إنهم لو قتلوا جميع الرجال في الجبل لترتب عليهم أن يقاتلوا النساء.

وعلى العموم فإن آل الأطرش قد تُركوا وشأنهم. لقد تزعموا إضافة إلى السويداء، المدينة المركزية، مجموعة من القرى منها عرى، والمجيمر، ورساس، والقريا، والعانات، وبهم، وحوط [١٩]. ومع ذلك، فإن الدروز قاسوا فترة أخرى من الاضطراب قبل ولادة أسمهان. فقد لاحق العثمانيون زعماءهم قبل بداية القرن سعياً منهم إلى فرض التجنيد عليهم، فقاوم الدروز ذلك. وخلال انتفاضة ١٩١٠، قاد سامي باشا حملة قمع بها الدروز، واحتال على زعمائهم ليسافروا إلى دمشق، وهناك شنق عدداً منهم. كان أحد المعدومين والد سلطان الأطرش الذي قاد فيما بعد ثورة ١٩٢٥ ـ ١٩٢٧ . كان اسم الوالد ذوقان الأطرش، وهو ابن عم فرحان، جدّ آمال. ويروي لنا روبرت بتس Robert Betts أن من جملة كلمات ذوقان الأخيرة هذه الكلمات: «لاتثقوا بالأتراك أبداً.» [٢٠].

وعلى هذا فإن أهمية الدروز في سورية استراتيجية وسياسية إلى حد بعيد. فهم على مقربة من واحة الغوطة في الشمال، حيث تقع دمشق. ولقد ابتكر العقيد أديب الشيشكلي استعارة مناسبة ( استشهد بها باترك سيل، وكذلك عبد الله الأطرش ونحن نتعشى في فندق السويداء الخالي من النزلاء متابعين مقابلة طويلة): «إن خصومي مثل أفعى، رأسها جبل الدروز، وبطنها حمص، وذيلها حلب. فإذا سحقت رأسها ماتت.» [٢١].

إن أي قوة لم تستطع أن تتجاهل الدروز تماماً، سواء أكانت عثمانية أم مصرية، فرنسية أم سواها، ولا سيما حين تنوي الهجوم من الجنوب، أو الدفاع من الشمال. لقد كانوا يسيطرون على المنطقة في قراهم البعيدة، وليس الغزاة. والحكومات التالية كانت تبدي احتراماً لهم،

وتلجأ إلى تكتيكات شتى لكسب حيادهم إن عزّ ولاؤهم. وهذه التكتيكات تراوحت بين القمع القاسي، وأساليب الإرضاء التي كانت تمنح درجات متفاوتة من الاستقلال المحلي في مقابل احتمال النظام. وفي الفترة المعاصرة كانت الأقليات العلوية والدرزية والإسماعيلية هي الكتل الداعمة للصيغة البعثية. وبقي الدروز على كل حال، يواجهون القمع، ويشعرون بالخوف بعد اشتراكهم في النشاطات المعادية للشيشكلي عام ١٩٥٣ وحتى انقلابات الستينيات التي كان يتورط فيها دائماً بعض من آل الأطرش.

## العشيرة

يرجع فرع أسمهان من آل الأطرش إلى اسماعيل الأطرش نفسه. وكان لاسماعيل ثمانية أبناء، أقام بعضهم في السويدا، نفسها، شأن أسرتها المباشرة. وكان أبوها فهد قد أرسل إلى استنبول للدراسة، وواصل عمله في الحكومات العثمانية، والاتحادية فيما بعد. كان له، حسب قول أحد المسنين في العائلة، ملامح أرستقراطية قوية، ومصافحة تكسر العظم. وكان قد تزوج مرتين قبل أن يلتقي علياء المنذر من أهالي حاصبيا في لبنان.

وقع فهد الأطرش في حب علياء الجميلة، مع أنها كانت متزوجة. وحسب قول فؤاد، فإن أباه قد رتّب أمر خطفها جرياً على عادة جبلية راسخة، فالخطف يعتبر مماثلاً لفرار الفتاة مع عشيقها للزواج منه، وهذا كان يجري في ريف سورية وفي لبنان. وكانت هذه العادة تُستغل للحيلولة بين ابن العم الأول، وحق المطالبة بالعروس. وفي حالات أخرى،

كان ابن العم الأول يرتب عملية الخطف قبل أن يفعل المنافسون ذلك. وحسبما يمليه شرف العائلة، فإن الفتاة التي تكون في صحبة خاطفها، أو لا يمكن لأهلها أن يصلوا إليها ، وهو الأمر الأهم، يلحق شرفها العار ما لم يتزوجها على وجه السرعة.

أقرّ الدروز زواج فهد وعلياء، مع أن أسرة علياء عارضت الزواج، ولا سيما أخوها المقيم في بيروت، والذي اعتبر نمط حياة الدروز السوريين مختلفاً بالنسبة إلى أخته المثقفة[٢١]. ومن ناحية أخرى، كانت خدمة فهد الحكومية تعني أن الأسرة تعيش بعيداً عن جبل الدروز [٢٢]. وطريقة عمله هذه، وثقافته، وسنه، كانت تعني أنه ليس، في حقيقة الأمر، بالزوج غير المرغوب فيه لعلياء، حسبما يستفاد من قصة الخطف.

ومنذ عهد عبد الحميد الثاني، كان يعتقد أن نقل العرب البارزين من مواقعهم في السلطة قد يساعد على ضبط المتمردين (كالأرمن) في أنحاء أخرى من الامبراطورية. وأكدت مصادر عائلية وغيرها أن فهد الأطرش الذي كان قائمقام في حاصبيا قد عُيِّن بعد ذلك متصرفاً في منطقة إزمير، وأقام مع أسرته في ديمرج Dimerji الواقعة جنوبي شرقي الأناضول زهاء خمسة أعوام. ثم إنه كُلِّف بالعمل كموظف في بيروت[٢٣]. وتاريخ هذه التعيينات، وملابساتها الدقيقة، لم أجد لها إثباتاً يرضيني، وهذا يوضح المشكلات المتأصلة في قبول دارسي الموسيقا، أو الصحفيين، أو العائلة كمصادر.

والظاهر هو أن فؤاد الأطرش قد أخبر فوميل لبيب أن والده قد عُيِّنَ بفرمان (مرسوم عثماني) من السلطان عبد الحميد لا غيره، وعبد الحميد دام حكمه من عام ١٨٧٦ حتى عام ١٩٠٩ . وهذا أمر بعيد الاحتمال.

ما لم يكن السلطان قد أصدر مرسوم التعيين، ثم أرجأ تنفيذه عدة سنوات. والاحتمال البديل هو أن يكون طرف آخر قد أرسل فهداً إلى الأناضول.

إن عبد الحميد الثاني، آخر سلطان عثماني ديكتاتوري قوي، قد واجه معارضة من مصلحين عرفوا أولاً باسم «العثمانية الفتاة»، وفيما بعد باسم «تركيا الفتاة»، ثم من «جمعية الاتحاد والترقي»، وضباط الجيش العثماني الثالث. وفي عام ١٩٠٨ ثار أولئك الضباط، وطالبوا بالعودة إلى الدستور. وافق عبد الحميد، غير أن ثورة مضادة حدثت في ربيع ١٩٠٩، واتهم السلطان بالتحريض عليها. ولما أخمدها الجيش الثالث، خُلع السلطان. ومنذ ذلك الوقت فصاعداً، صارت الحكومة التي أسستها جمعية الاتحاد والترقي هي التي تقوم بالتعيينات.

وإذا صح ما سمعته من آل الأطرش، وهو أن تعيين فهد دام نحو خمس سنوات، فإن سفره إلى ديمجري قد كان في عام ١٩١٣ ( أو ١٩١٢). وهذا التاريخ لا يتوافق مع تأكيد التابعي بأن أسمهان قد ولدت عام ١٩١٢، وفي تلك الحالة، يكون فهد قد سافر إلى تركيا في عام ١٩٠٧. غير أنه لم يحدث أي غزو يوناني في أوائل ١٩١٢، وفؤاد الذي كان في الثالثة والتسعين حين قابلته لم يكن قادراً على حسم هذا التناقض بالذات. واقتراحي هو أن فهداً لم يعينه السلطان مباشرة، بل وصل إلى الأناضول مع أسرته في ١٩١٢ . وإنهم غادروا المنطقة بعد اندلاع بعض الاضطرابات التي قد يكون أحدثها الأرمن وليس اليونانيون. فإن أسمهان قد ولدت في عام ١٩١٧، وليس في عام ١٩١٨، كما أكد أقاربها.

وقال آل الأطرش أيضاً: إن فهداً كان قائمقام في بيروت، وقاضياً في السويداء بعد الثورة السورية. والوظيفة الأخيرة يمكن التحقق منها، أما الأولى فقد تكون صحيحة وقد لا تكون. ونحن، على كل حال، نعلم أن علياء قد استمتعت بالحياة في مدينة بيروت. فقد دللها زوجها على نحو ما، وكانت أول امرأة ساقت سيارة في المدينة. كانت أماً في المقام الأول. وخلال زواجها أنجبت علياء خمسة أولاد هم فؤاد، ووداد، وفريد، وأنور، وأمل. ولكنها فُجعت بموت وداد وأنور وهما صغيران [٢٥].

أي دور لعبه الدروز في شبكة الأحداث التي أعقبت الحرب العالمية الأولى؟ وأين كان موقع آل الأطرش؟ كتب توماس شيفلر Thomas Scheffir إن قوة الدروز خلال ظروف الإنعزال قد أسهم فيها ترابطهم، وتماسكهم، ونفوذهم في لبنان [٢٦]. فرغم انعزالهم في جنوبي سورية، فقد انخرطوا في السياسة المركزية للبلاد. كان وعي قومي عربي قد نشأ نشأة بطيئة ولكنها ثابتة، وأدى دوراً في نمو هذا الوعي كل من الجمعيات السياسية السرية، وأفكار الإصلاح الإسلامي، والنهضة الأدبية، وانحطاط السلطة العثمانية. وفي أثناء ذلك كان الدروز عاكفين على حماية منطقتهم.

ومع ابتداء الحرب العالمية الأولى، شعر القوميون العرب بالقلق حيال نتائجها، ثم إن الاتحاديين اتخذوا إجراءات صارمة ضدهم في دمشق، فشنقوا نحو مئتين من أصحاب المكانة الرفيعة في الساحة العامة. وفهد الذي قبل تولي منصب في الحكومة كان بعيداً في الشمال، ولذلك اعتبر موالياً للعثمانيين. ويمكن أن يفترض المرء، على كل حال، أنه قد سمع بالأخبار، وأقلقه المستقبل.

والدروز الذين كثيراً ما وصفوا بالانفصاليين كانوا مناصرين للثورة العربية التي رعاها البريطانيون من أجل إضعاف العثمانيين، ومع ذلك كانوا مكشوفين كأقلية لأعداء القومية العربية الأوروبيين. وفي حين قد يبدو هنا تصويراً متناقضاً للسياسة البريطانية في الشرق الأوسط، فإني أؤكد للقارئ، العام أن المصالح البريطانية كان يخدمها تشجيعهم للمشاعر المعادية للعثمانيين، مع أنهم خططوا لكي يتولوا فيما بعد سلطات الانتداب في العراق، وفلسطين، وشرقي الأردن، ويظلوا مسيطرين على مصر. ولم نفكر أي من القوتين الكبيرتين - بريطانيا وفرنسا - في شرعية أمة عربية، ولا في عمق المشاعر عند أنصارها. ومع ذلك، فإن اللورد مكماهون، وهو انكليزي متميز، تبادل الرسائل مع الشريف حسين، ووعد بأن تقدم بريطانيا دعمها لأمة عربية. هل كانت الأمة العربية ستجسد أحلام القوميين في سورية وآمالهم التي ألهمتهم إياها نهضة أدبية، وأزعجتها سياسات استنبول التركية؟ بدأ الدروز يفكرون في موقعهم في هذه الصورة.

التقت القوى الكبرى سراً، وخططت لتقسيم منطقة الشرق الأوسط، كما هو مبيّن في اتفاقية سايكس - بيكو عام ١٩١٦ . ونصّت الاتفاقية على أن يهيمن البريطانيون على ما أصبح شرقي الأردن، وفلسطين، والعراق، وأن يحتفظ الروس بحقوقهم في المضايق، والمساعدة في إدارة القدس، وأن يتسلم الفرنسيون سورية ولبنان، ويحتفظوا بموقعهم في شمال أفريقيا طبعاً. ولما فضح البلاشفة الاتفاقية، طلب الإيطاليون الأناضول وجزر دودېكانيز Dodecanese. و اتُفق على أن يكون جزءاً من فلسطين للبريطانيين، ويكون نحو نصفها تحت إشراف دولي. ووافقت

حكومة القيصر على الاتفاقية. أما البلاشفة فقد أعلنوا بعد الثورة الروسية أنهم غير مبالين بالغنائم.

واستمرت الحرب على الرغم من الخطط والوعود المتناقضة، بما فيها تلك الخطط والوعود التي تضمنها تصريح بلفور. واجهت القوات العثمانية الحلف الدولي مواجهة مباشرة في الدردنيل، والقوقاز، وفلسطين، ومصر، والعراق. وفي مرحلة متأخرة من الحرب قاد فيصل قوة عربية نحو الشمال دعمت الجهود البريطانية في سورية وفلسطين، واستولت على دمشق في ١ تشرين الأول ١٩١٨ (٢٧). وكان المقاتلون الدروز في مقدمة الداخلين إلى دمشق التي رفعوا أعلامهم فيها.

وفي ٣٠ تشرين الأول زالت الامبراطورية العثمانية رسمياً عن الوجود. وطالب فيصل بدولة عربية، ولكن البريطانيين الذين أشاروا بحماقة إلى أن حركته قد قادها «لورنس العرب» قد ضحوا على ما يبدو بدعمه لهم من أجل العلاقة الأكثر أهمية مع فرنسا. فقد قال لويد جورج: «إن صداقتنا مع فرنسا تعدل عشرة بلدان مثل سورية.»(٢٨). وانسحب البريطانيون من سورية في تشرين الثاني عام ١٩١٩ . وزادت الخلافات بين الوطنيين السوريين من المصاعب التي واجهها فيصل. ومع أن الفرنسيين قد عرضوا عليه عرش مملكة سورية المتحدة، فإنهم طلبوا منه أيضاً أن يقبل بلا لبس انتدابهم على سورية. وبكلمات أخرى، فإنهم سمحوا له بأن يكون ملكاً على أن لا يهدد مصالح فرنسا وإشرافها. وتنظيم الأمور على هذا النحو لم يتفق مع هدف الثورة العربية، ولا مع أساس الوعود التي أعطاها اللورد مكماهون للشريف حسين، والد فيصل. ولم تلبث القوات الوطنية أن هزمت في معركة ميسلون في الطريق إلى دمشق، واحتل الفرنسيون المدينة في تموز ١٩٢٠ .

كان الفرنسيون عازمين على الاستيلاء على الأرض التي وعدوا بها وصيانتها. غير أن الأمريكيين أرسلوا لجنة لتقرير الوضع المناسب للأقليات في الشرق الأوسط. ولما سألت لجنة كرين crane دروز سورية عن طريقة الحكم التي يرغبون فيها، طلبوا الاستقلال أولاً. وإذا عزّ الاستقلال، فإن الحماية الأمريكية هي المفضلة عندهم. ومع أن سياسة الولايات المتحدة لم تكن معروفة، فقد شاهد الدروز مواطنيهم يعودون من تلك البلاد موسّرين وواثقين بأنفسهم. وبما أن الأمريكيين كانوا غير راغبين في رعاية دويلة درزية، فقد آثر الدروز أن تشملهم الحماية البريطانية، لأن البريطانيين قد دعموا أحياناً الدروز في القرن التاسع عشر، ولا سيما في أحداث ١٨٦٠ . وكان الحكم الفرنسي هو الأقل تفضيلاً عندهم. وكما قال سلطان الأطرش: (( إذا كان علينا أن نختار أحد الشرّين، فإننا نختار بريطانيا على فرنسا. ))(٢٩) وهذا التفضيل بقي، ففي مناقشة حول معاهدة ١٩٣٦، قال عبد الغفار الأطرش، أحد أقرباء سلطان، لحاكم السويدا، السابق: «إذا أنتم ( الحكومة المركزية ) تخليتم عنّا ( للفرنسيين كمنطقة منعزلة )، فإننا سنلجأ إلى الإنكليز الذين لا يطلبون منّا إلا ما هو مشرّف»(٣٠).

أعطى الفرنسيون لأنفسهم دور حامي الأقليات في سورية ولبنان. وكانوا متأكدين أن الدروز والعلويين سوف يدعمونهم، أو يتخذون موقف الحياد إن وعدوهم بدرجة معينة من الحكم الذاتي. وقد عرضوا على الدروز في جنوبي سورية مثل هذا الترتيب الذي يبقى فيه آل الأطرش قادة مسؤولين عن الإقليم. وبعد خمس سنوات فشل الاتفاق بما أن فهم الفرنسيين للاستقلال كان بعيداً عن فهم الدروز للمصطلح نفسه.

وفي أواخر عشرينيات العمر، حكت أسمهان للتابعي، الصديق والمعجب، عن طفولتها في جبل الدروز. تذكرت فترة سعيدة مرفهة. وفي واقع الأمر لم تقضِ أسمهان وقتاً طويلاً في الجبل، والمرجح هو أنها تذكرت زيارتها له في أوائل العشرينيات. ومع ذلك، فإن جبل الدروز هو الذي انطبع في وعيها كـ «موطن». وليس الأماكن التي أقامت فيها أسرتها في تركيا وبيروت. كان عند الأسرة خادم يساعدها على العناية بالأولاد الذين كان يسمح لهم باللعب ما طاب لهم ذلك. وكانت تسكن في منزل حجري كبير منسجم مع البيئة المحلية التي تغلب عليها المشاهد الحجرية ذات اللون الرمادي. وحسبما نُقل فإن أسمهان قد قالت للتابعي: «كنت أشعر بأنني محمية من أي سوء.»[21]. والصغار لا يخشون الأحداث السياسية التي تتعلق بالكبار. ويبدو أن أسمهان لم تدرك الأخطار المحدقة بالعالم الذي هربت منه حتى قامت الثورة.

كان برأس العشيرة أعمام أسمهان الكبار. ومنهم الرجل المهيب سلطان الأطرش، وابن عمه عبد الغفار. وفي قرية سلطان يقام نصب تذكاري تكريماً له. وتظهر صورته في لوحات معلقة في القريّا والسويداء. وجه واسع ووسيم يحدق في الناظر مباشرة من خلال عينين خالطت زرقتهما خضرة - وهو اللون الذي ورثته أسمهان أيضاً - وشاربان رائعان يزينان فمه. وهناك صور أخرى له في سن الشيخوخة يلبس فيها نظارة، وعباءة مهيبة. لقد رفض سلطان أي حل وسط مع الفرنسيين في سورية، وتبنّى نداء تروتسكي للثورة الدائمة ضد الإمبريالية[22].

والزعيم الآخر من زعماء العشيرة هو عبد الغفار، وصورته معلقة أيضاً في صالون ابنه. وهو رجل مهيب، داكن العينين هذه المرة، وله

حاجبان هائلان، ولحية متشعبة وخطها الشيب. كان عليه، وعلى غيره من زعماء العشيرة أن يسوّوا النزاعات بين العائلات، ويستضيفوا المسافرين والنزلاء في منطقتهم. لقد كان كرمهم مصدراً للحكايات، وللنزاعات أيضاً.

وبعد مضي عام على الانتداب، جرت محاولة اغتيال الجنرال هنري غورو، المفوض السامي الفرنسي، وهو ذاهب إلى دمشق بالسيارة. واتهمت السلطات الفرنسية الشيعي القومي أدهم خنجر بالتورط في المحاولة، وألقت عليه القبض قرب دار سلطان الأطرش الذي كان أدهم قاصداً زيارته. وغضب سلطان عندما عاد إلى داره، وعلم باعتقال أدهم وحَبْسه. لقد انتهكت حرمة الضيافة عند الدروز. وكما روى روبرت بتس Robert betts، فإن سلطان بدأ يغني أغنية الحرب المحلية:

نحن بني معروف
من يدخل أرضنا يجدها حمى
وحرابنا إن علاها الصدأ
جلوناها بدم الأعداء. [٢٢].

وبعد ذلك صلّى، وكتب رسالة إلى الفرنسيين يطالبهم بأن يحترموا تقليد الضيافة الذي يضمن سلامة وصول ضيفه. ولما لم يستجب الفرنسيون للطلب، قاد سلطان مجموعة من الفرسان، وهاجم عدداً من المصفحات الفرنسية، وأعقب ذلك فوضى دامت نحو عام[٢١].

كانت أسمهان في أعوامها الأخيرة تشير دائماً إلى قريبها سلطان الأطرش، وإلى والدها، لتؤكد نسبها ومكانتها، وتثبت قدرتها على العمل من أجل البريطانيين. ولقد قالت لأحد الأصدقاء: «ألا تعلم من

أنا؟ أنا ابنة فهد الأطرش، وابنتعم الأمير حسن الأطرش (مع أنها في الواقع ابنة عم ثالثة من حيث درجة القربى ) والبطل الثوري سلطان الأطرش. ».

وأجاب الصديق: «وماذا يعني ذلك في مصر؟ إن عشائرك، وقبائلك، وأمراءك لا معنى لهم هنا. »وهذا القول كان دقيقاً دقة جارحة، بما أن المصريين كان عندهم شبكة معقدة من العائلات العريقة.

## الهروب

كانت حادثة أدهم خنجر هي التي استحثت في الواقع هجرة أمل إلى مصر. لم تكن علياء مستعدة لاحتمال مرحلة ثانية من الأعمال الحربية في الجبل. فهي لم تزل حزينة على وداد، أخت أسمهان، وعلى أنور الصغير الذي مات فجأة، وتفجعت عليه مربيته وجميع المحيطين به. وإن استمر القتال مع الفرنسيين، كيف كان يمكنها أن تتحمل تأذي ولد آخر، أو إصابته بالمرض؟ إن مشاغل الأم هذه هي التفسير الوحيد الذي قدمه فؤاد لهروبها من الجبل، مع أن آخرين اقترحوا تفسيراً آخر وهو أن علياء لم تشعر في الجبل بالراحة قط. فحين بدأ الفرنسيون يقصفون منزل سلطان في القُرَيّا، سافرت إلى دمشق ولم تعد.

طلب فهد من ابن عمه سليم، أول حاكم للجبل، أن يعيدها إلى المنطقة، ولكن علياء كانت قد حددت موقفها. ولما نقل إليها سليم طلب فهد، أسمعته كلاماً سيئاً، وهددته قائلة: إنه في وسعه قتلها في الحال، ولكنه لو فعل ذلك، لأشقاه فقدان ورثته. امتقع وجه سليم، وكان يعرف أن فهداً سيلومه إن خلاّها تهرب. فطلب منها أن لا تنقل حديثهما إلى

أحد[٢٥]. ثم إنه أعطى عليا، كل ما معه من مال مفترضاً، بلا شك، أنها ستعود إلى فهد عندما تنتهي الاضطرابات.

واصلت عليا، رحلتها إلى بيروت، إلى بيت أسرتها. ولكنها أعلمت عند وصولها أن الفرنسيين قد عرفوا أنها في بيروت، وبما أنهم كانوا ساخطين على آل الأطرش، فقد عزموا على اعتقالها مع أولادها ابتغاء فرض هدنة على الدروز. وسرعان ما رحلت ثانية متجهة إلى الأراضي الخاضعة للهيمنة البريطانية.

وهكذا غادرت أمل وأخواها وطنهم. إن المتاعب الوطنية، مع قلق أمها واستيائها، قد حولتها إلى مهاجرة من المهاجرين الكثر الذين قصدوا مصر في هذه الفترة. وفي عام ١٩٢٣، كانت مصر على بعد فلكي من قرى الدروز الصغيرة. كان المسافرون ينزلون عموماً في ميناء الإسكندرية، وهي مدينة صغيرة حافلة بالنشاط والصخب، وذات جو أوروبي. ومن الأسكندرية ركبوا القطار إلى القاهرة ـ ذاهبين جنوباً، سالكين الطريق ذاتها التي سلكها نابليون بونابرت عام ١٧٩٨ . وهناك مصادر عديدة تؤكد أن سفر أمل كان من طريق البحر إلى مصر في عبارات مسجعة عن حياتها: «ولدت على الماء، وسافرت بالماء، وماتت في الماء» ـ كمثال على قوة الرموز الغالبة على الحقائق.

إن رواية لبيب التي أكدتها العائلة تتضمن هرباً بالقطار، وتقدم مسوغات لعليا،: موت شقيقها (وحاميها المفترض) خالد المنذر، وموت ولدين، أحدهما أنور الذي حدّث عليه حداداً خاصاً. وكان لمعجزة الهروب من الأناضول، والذهاب والإياب المتكررين إلى الجبل ومنه، و الجبل لم يكن موطنها بل موطن زوجها، كان لكل ذلك أثره في حالة القلق التي

كانت تعانيها. فلقد غادرت الجبل خلال قصف الطائرات، وهذه أحداث يمكن تأكيدها. ويزيّن لبيب روايته مضيفاً أن الأسرة الصغيرة (بلا فهد) كانت في وضع خطر حتى في بيروت، وكان يمكن أن يتخذ الفرنسيون إجراء ضدهم، لأن الدروز كانوا يحتجزون رهائن فرنسيين في الجبل. والتحقق من صحة هذا التهديد أمر غير ممكن بأي شكل. ولكن لو كانت علياء تنوي هجران زوجها، والبحث عن مستقبل في الموسيقا، كما اقترح بعضهم، لكان المتوقع منها أن تخطط بدقة لذلك، وتتهيأ مالياً على نحو أفضل. لقد ساقت السيارة جنوباً مع أولادها طيلة الطريق إلى حيفا، وكانت تخشى أن يرغمهم البريطانيون في فلسطين على العودة.

نصح فؤاد أمه أن تبيع السيارة، فباعتها، ثم ركبا القطار إلى مصر. وفي العريش واجههم موظف الهجرة، إذ أن علياء لم تكن تحمل وثائق السفر المطلوبة. وبحسب رواية لبيب والعائلة، فإن علياء قد طلبت من الموظف أن يتصل بالسيد سعد زغلول نفسه، ويخبره أن علياء المنذر الأطرش، قريبة سلطان الأطرش، تناشده أن يكون كافلها. وثمة تغيير بسيط في هذه الرواية يجعل المواجهة مع موظفي الحدود تقع في القنطرة[٢٦].

إن سعد زغلول، زعيم حزب الوفد، قد انتخب رئيساً للوزراء في مصر عام ١٩٢٤، وبقي زعيم حزب الأغلبية حتى وفاته عام ١٩٢٧. وفيما بعد كتب سعد إلى سلطان الأطرش مثنياً على خدماته القومية:

سرْ على بركات الله، أيها الرفيق، فإذا لم تقدر لك الخونة، خونة الوطن، هذه الوثبة العظيمة حق قدرها، فستقدرها لك الأجيال، ويسجلها لك التاريخ، يا سلطان الشهامة والمروءة[٢٧].

ولكن موظف الحدود في العريش استغرق أولاً في الضحك، إلا أنه أبرق أخيراً، أو اتصل على نحو ما بالقاهرة، وردّ سعد زغلول نفسه فقال: «أرحب بك في مصر، يا سيدتي، ولسوف أساعدك على قدر الاستطاعة. أرجو أن تفهمي أن وضعي قد تغير، ولا يسعني الآن أن أفعل ما أريد. ولكن هناك مقربين مني لم يزل لهم نفوذ، وأنا أرحب بك في منزلي.» والإشارة هنا إلى ردة الفعل البريطانية بعد موت السردار، السير لي ستاك lee stack، أي فرض التعويضات على مصر، وتقييد عمله السياسي[٢٨]. وفي رواية العائلة، فإن علاقة علياء بقريبها سلطان هي التي وفرّت الوساطة الضرورية للأسرة. وتابعوا السير إلى القاهرة، حيث استأجرت علياء شقة في منطقة فقيرة [٢٩].

تدبرت الأسرة أمرها، ولكن ليس على نحو مرض. كانت الشقة موحشة، وعلياء، أدركت أن ما معها من مال لن يدوم طويلاً. وبحسب التواريخ التي قدمها آل الأطرش، كانت أمل في السادسة أو الثامنة من العمر آنذاك، أي في سن تمكنها من الذهاب إلى المدرسة. ولعلها كانت تشعر بالملل حتى تتمكن من الانضمام إلى إخوتها. ( إن صور أمل تظهرها أكبر قليلاً من هذا، وربما كانت في العاشرة أو الحادية عشرة). والموهبة المبكرة الوحيدة التي أشار إليها فؤاد هي مهارة أمل في مناكفة فريد، وفي محاكاة صوت أمهم.

إن القاهرة التي وجدت أمل نفسها فيها كانت كبيرة. لقد كسبت فرنسا الانتداب على سورية، أما بريطانيا فواصلت وجودها في مصر، فهي، رغم كل شيء، قد احتلتها منذ عام ١٨٨١ . وفي عام ١٩٢٢، مُنحت مصر نوعاً من الاستقلال - مؤجلة حسم الخلافات مع بريطانيا

للمستقبل - بقيت بريطانيا مهيمنة على قناة السويس، والسياسة الخارجية، والقضايا العسكرية، والعلاقات مع السودان، وأرباح القطن طبعاً. كان النفوذ البريطاني أحد وجوه الصراع المثلث بين الملك فؤاد وسعد زغلول والمفوض السامي البريطاني. وعندما اغتيل سرْدار السودان في القاهرة، أرغم البريطانيون سعد زغلول على دفع الثمن. وأصروا على تعويض هائل، واتفاقية يحتفظون بموجبها بالسيطرة على المجالات المذكورة آنفاً كلها. وافق سعد على دفع التعويض، ولكنه لم يوقع على الشروط الأخرى[10]. ويعد هذا شغل مراكز حكومية أخرى نظراً إلى كونه زعيماً شعبياً، وأول رئيس وزراء من أصل فلاحي. وسعياً من سعد إلى عرقلة موقف الملك المناوىء للدستور، وطّد مكانته كراعٍ للمصالح العامة، واتبع سياسة ثلاثية الأبعاد.

وسمعت أمل وأختها بالصراعات خلال هذه الفترة، وقرؤوا عنها. الصراعات بين الملك، وحزب الوفد، ومنافسه حزب الليبراليين الدستوريين. وكان النفوذ البريطاني واضحاً لهم أيضاً. ومن نواحٍ أخرى كانت البلاد تتغير. فالفلاحون كانوا ينتقلون إلى المدينة أملاً في اكتساب الرزق. وكان الخديوي اسماعيل قد شرع في تحديث المدينة في أواخر القرن التاسع عشر، وهذا التحديث تواصل. فالحدائق، والمتنزهات العامة، وحدائق الحيوانات توَفّرَ لها الماء والعناية، والعربات صارت تنافسها أنواع جديدة من السيارات في أحياء المدينة الجديدة.

وقد وصلت علياء إلى مصر ومعها ما تبقى من مال سليم الأطرش، وثمن سيارتها. وقبل انقضاء عام واحد نفدت مدخراتها. فكرت فيما يمكن أن تعمل، فاختارت غسل الثياب، وصارت تجمع ما يكفي من المال

لابتياع ماكينة خياطة، ولما تمكنت من ذلك نشطت في أعمال الخياطة. وكانت قد سجلت اثنين من أولادها في مدرسة كاثوليكية فرنسية مستعيرة لهما كنية «كوسا». واضطرت أيضاً إلى طلب المساعدة من مدير المدرسة حتى تستوفي رسوم التعليم. وأخيراً سُجلت أمل التي تعلمت الفرنسية إلى جانب العربية.

### الثورة

عاد فؤاد إلى البيت متأخراً ذات مساء. كان قد لاحظ عناوين في الصحف تصف تمرد الدروز في سورية. فالثورة، كما يسميها الدروز، بدأت عندما احتجز القائد الفرنسي، الجنرال سراي، ثلاثة زعماء في تموز عام ١٩٢٥، وأرسلهم إلى المنفى في تدمر. وبعد أعوام، أخبرت أمل صديقها: « إن تمرد الدروز على الفرنسيين أعقبه ثورة اشتعلت مثل النار » [١١]. وحمل الدروز البيارق المزينة بنجمتهم الخماسية [١٢].

اقترنت الحادثة التي أطلقت شرارة الثورة برغبة عميقة وغير متبلورة في استقلال سورية. وكان الفرنسيون قد اتبعوا سياسة «فرقْ تسدْ» في المنطقة الجنوبية حيث كان الدروز يشكلون ٩٠٪ من عدد السكان. ولقد منحوهم قدراً معيناً من الاستقلال الذاتي متوقعين أن تكون يدهم طليقة مع مصادر معارضة أخرى في البلاد. وهذه العلاقة توضحها اتفاقية ١٩٢١ بين الدروز والفرنسيين، غير أن الفرنسيين لم يلتزموا بما نصّت عليه، ولاسيما تعيين حاكم محلي للمنطقة. فالكابتن ج. كاربيه Carbillet تولّى المنصب، وادعى أنه يحب الجبل كوطن ثانٍ، وكتب أن عامة الناس شكروا له نشر التعليم الفرنسي، وغيره من

الخدمات التي وفرّها لهم. ولم يعرقل «رسالته التمدينية» سوى النظام الاجتماعي التقليدي، وسياسات فرنسا الإدارية المتدخلة. كان عازماً على تحطيم السلطة الإقطاعية للزعماء - الدروز - آل الأطرش. ومع ذلك، لم يكسب تعاطف الفلاحين الذين أجبروا على العمل بلا أجر (سخرة) في البناء، ورصف الطرقات الجديدة[١٢].

وخسر الفرنسيون خسائر فادحة في موقعتي الكفر والمزرعة القريبتين من السويداء، حينما حاولت الحامية الفرنسية الصمود أمام المقاتلين الدروز الأقوياء. وحيّا السوريون الآخرون سلطان الأطرش كوطني ومحارب في سبيل الحرية. وهذه الثورة عمقت إحساس الدروز، على الأقل في جنوبي سورية، بأنهم دافعوا عن بلادهم وعن كرامتهم الوطنية. وتوافد الوطنيون إلى المنطقة، وشعر الفرنسيون بأنهم يواجهون أزمة واسعة الأبعاد. وكان الرد مهاجمة القرى الدرزية، وحرق بعضها. وأخيراً أخمدوا الثورة، وأرغموا سلطان الأطرش على الخروج من سورية[١٤]. أقام هو ومقاتلون آخرون، كان من ضمنهم أقرباء أمل، في منطقة الأزرق، داخل الحدود الأردنية. وفيما بعد طلب من عبد الله، حاكم شرقي الأردن، أن يرحّلهم إلى خارج المنطقة. فذهبوا إلى وادي السرحان عام ١٩٢٧، ولم يستطيعوا أن يرجعوا إلى البلاد إلا بعد فترة طويلة[١٥]. وكانت علياء تروي لأولادها كل ما يتعلق بشجاعة العائلة، وتعهد سلطان بأن يواصل مقاومته للاستعمار. وربما رأوا أيضاً صورة سلطان وأنصاره أمام خيامهم في وادي السرحان.

وتحمس الأولاد، وشعروا بأهميتهم، فأفشى فريد كنيته الحقيقية - الأطرش - لأحد زملائه في المدرسة. فما كان من هذا الزميل إلا أن نقل

الخبر إلى مدير المدرسة على وجه السرعة. وكان على علياء المسكينة أن تتحمل الرسوم الباهظة. ولكن المساعدة جاءتها من حيث لم تتوقع. فلقد قدم إلى القاهرة رجل أمريكي يدعى « بارون «إكرين ikrane (أكان هذا أحد عضوي لجنة كنغ كرين أم شخصاً مخترعاً). ونقل إلى علياء وأولادها أخبار سلطان. كان للرجل علاقات مع أنصار فيصل. وقد تعاطف مع أحوال علياء السيئة، وعرض عليها أخذ أولادها إلى امريكا. فرفضت العرض، ولكنها لم ترفض على ما يظهر عرضه بأن يقدم لها كل شهر مئة دولار هي في أمس الحاجة إليها [١٦]. وهذا مكّن الأسرة من الانتقال إلى شقة جديدة في شارع حبيب شلبي. ولم يلبث فؤاد أن أنهى دراسته، وأخذ يتدرب عند طبيب أسنان. وكان شديد الفخر بالمال الزهيد الذي صار يكسبه [١٧].

## أيام القاهرة

في هذه الفترة كانت أمل لم تزل صغيرة، مع أنها كانت تنمو بسرعة. وفي مدرستها في شبرا، كانت معزولة بعض الشيء. لم تكن أمها، كما يتذكر شقيقها، تحثها على التصرف اللائق، بل كانت تشجعها، عندما تتشاجر مع فتاة أخرى قائلة لها: « اخمشيها مثلما تخمشك. » [١٨] وهي تبدو في إحدى الصور مع أمها وأخوتها أكبر من سنها المفترض، وذات وقار بحاجبيها الكثيفين المستقيمين، وطرّتها، وشعرها المتدلي على الكتفين. غير أن الناظر تسترعي انتباهه نظرة عينيها الرائعتين، وحيوية الروح فيهما.

أما فريد فقد واصل التدرب على العود الذي كانت أمهُ تحسن

العزف عليه أيضاً. وفي المدرسة، وقع اختيار معلم الموسيقا على أمل وفريد عندما بدأ يعلم تلاميذه الصُّلفيج. والاعتقاد الشائع هو أن الأصوات الجيدة موروثة. وإن صح ذلك، فإن علياء التي يبدو أنها قد سُمع لها ولشقيقها الراحل خليل أن يغنيا، وشُجعا على ذلك، قد أورثت أبناءها جمال الصوت. ولقيت أمل وفريد كل الدعم من أستاذهما مدحت عاصم، وشجعهما، كما شجع أمهما أيضاً. وفي ذلك الوقت، كان المسرح الغنائي الناشىء يقدم عروضاً رائعة كان يشاهدها فؤاد وفريد كلما استطاعا ذلك. كما كانا يرتادان دور السينما التي سمح لأمل أن ترافقهما إليها. كانت أمل تبكي عندما تكون القصة فاجعة، وتغني لأمها كل ما سمعته حين ترجع إلى البيت. والأفلام آنذاك كانت شكلاً جديداً نسبياً من أشكال الترفيه، ولا يشاهدها إلا النخبة في الغالب. كانت تعرض أفلام غربية، على أن مصر بدأت في ذلك الوقت تنتج أفلامها الخاصة. ففي عام ١٩٢٣ أخرج فيلم «في بلاد توت عنخ أمون»، وفي عام ١٩٢٧ عرض فيلم «ليلى». وفي العقد التالي، ظهرت أول صورتمع الصوت في فيلم «مجنون ليلى» عام ١٩٣٢

ونشأت منطقة مسارح في الأزبكية، ثم في روض الفرج شمالي ذلك القطاع السكني من القاهرة وغربيّه. وثمة تغيرات مفاجئة قد أحدثت في الممارسات الاجتماعية، وعادات الترفيه أيضاً. فكثير من نخبة النساء تخلين عن الحجاب العثماني متبعات إشارة هدى الشعراوي، وسيزا نبراوي المثيرة عام ١٩٢٣ . لقد لاحظن أزياء النساء الغربيات اللواتي أخذن في العشرينات بقصص شعورهن قصات قصيرة، ويحرصن على أن يكون لهن مظهر الفاتنات، مع ملابس مسدلة

لا تُظهر خصورهن، وأسلاك طويلة من اللؤلؤ. ومن هذه الأزياء اتخذت نخبة نساء مصر نسخاً أكثر تواضعاً تحت ما يشتملن به من ثياب.

وحسبما أشار ماكس رودنبك Max Rodenbeck، فإن القاهرة عام ١٩٢٧ «لم تعد تطمح إلى أن تكون مدينة عالمية، إذ أنها كانت كذلك»[٤٩]، مع وجود أقليات دينية وأجانب شكلوا خمس سكانها. ولكن، كما أشار هو وغيره، فإن الأذواق والتطلعات وأنماط الحياة المختلفة قد أدت إلى نوع من الفُصام الثقافي المنطوي أحياناً على ما يقرب من عبادة المستورد، وتحقير المحلي. وقد قالت لي ذات يوم الراقصة، والباحثة في رقص الشعوب، ميلدا ريدا Melda Reda معلقة على كلمة «بلدي»( التي لها دلالة حركية معينة): إنه لمن المزعج أن الكلمة التي معناها بالأصل «شعبي» أو «وطني» تدلّ على ما يفترض أن يزدريه المرء. فالذوق «البلدي » يستدعي الألوان الصارخة، والملابس الغالية الثمن، والرديئة المظهر.

ويتتبع رودنبك أيضاً إلى تصادم القيم في مجال العمارة، والأفكار، والأحداث في هذه الفترة. فهو يكتب، مع أنه من الصعب علينا أن نرى هذا التعميم في جوانب الحياة كافة.

إن القاهرة في النصف الأول من القرن العشرين قد شهدت الغرب يجتاح الشرق. وقع كعاب عالية ترتقي درجاً من رخام، وحفيف أخفاف من جلد الجمل تهبطه. وشهدت في نصفه الثاني خلاف ذلك.شهدت أخفافاً من حرير تهبط متثاقلة، وأقدام فلاحين حافية وجزمات عسكرية تخبط الدرج وهي صاعدة. كان السقوط بالنسبة للعناصر غير المحلية كارثة، نهاية لعصر القاهرة الذهبي. وبالنسبة إلى معظم سكان المدينة - أولئك الذين لا سيما - لهم - كان انتصاراً عسير المنال[٥٠].

وبما أن أسرة علياء الصغيرة كانت جزءاً من تلك المدينة المتغيرة الوجه، فإن متاعبها الاقتصادية كانت أكثر من أن تشعرها بالتخلص من الفقر والمرض والأمية المحيطة بها، وكان الأولاد الثلاثة يشقون طريقهم بكل حماسة إلى ذلك العالم الآخر المتألق في المدينة ذاتها.

ولما زاد راتبُ «البارون» دخْلَ علياء، أخذت تخالط المهاجرين اللبنانيين والسوريين، وحددت يوماً لاستقبال الزوار هو أول ثلاثاء من كل شهر. وبما أن صوتها كان جميلاً، فقد كان ضيوفها يطلبون إليها أن تغني لهم. وعلياء لم تفكر قط في الغناء في مكان عام مقابل أجر، لأنها كانت تخشى ردة فعل أقرباء زوجها الذين كان يمكن أن يسمعوا بذلك على هذا النحو أو ذاك. ومع ذلك التقت موسيقيين لم يكن التقاؤها بهم ممكناً في أوساط اجتماعية بحتة، إذ كان فريد قد بدأ يقيم اتصالات بهم من خلال أستاذه، ومن خلال علاقاته في المعهد الموسيقي.

وبالطبع وجد في القاهرة كثير من المغنيات، وكان بعضهن ذوات نفوذ في حقل الغناء. وعلى الرغم من أن المطربتين القديمتين المعترف بهما، توحيدة السورية ونعيمة المصرية، قد كانتا تديران نادي ألف ليلة وليلة، وكازينو الحمراء على التوالي، فلا علياء، ولا ابنتها، كانتا ترتادان تلك الأمكنة المقتصر ارتيادها على الرجال. ثم ظهرت منيرة المهدية التي غادرت بيتها، وانضمت إلى فرقة سلامة حجازي المسرحية، وفيما بعد أنشأت فرقتها الموسيقية الخاصة. كان يحضر حفلاتها الوفديون والدستوريون ورجال آخرون من أهل السياسة. وثمة سورية أخرى هي بديعة مصابني كانت تملك أيضاً مسرح منوعات غنائية، وتستأجر مطربات أخريات من مثل فتحية أحمد، ونجاة علي، وليلى

مراد [٥١]. وأخيراً عمل عندها فريد، شقيق أمل الذي شارك في أداء فرقتها الموسيقية. ولكن بديعة، وإن كانت امرأة أعمال بكل معنى الكلمة، لم تكن مضطرة إلى الاهتمام مثل علياء بعلاقات إشكالية مع عائلة معروفة.

وفي ذلك الوقت كانت المطربة العظيمة أم كلثوم ناشطة في الغناء والتسجيل أيضاً. وفيما دوّنه لبيب، فإن أول إعلان رأته أمل في القاهرة كان عن أم كلثوم. سألت هي وفريد أمهما في المحطة: «من تلك المرأة اللابسة «حطّة» بالرجل الدرزي؟» وتلك المرأة لم تكن سوى أم كلثوم. ومع أن أم كلثوم تخلت عن لباس الرأس الخاص بالرجل في أولى مراحل عملها، فإن أقرباءها لم يتركوها وحدها على المسرح، فصانوا بذلك سمعتها. إن بعض أغاني أم كلثوم كانت شائعة جداً، عندما بدأت علياء لقاءات الثلاثاء الروحية مع المهاجرين.

### اكتشافات

تكرست في الموسيقا العربية أفكار مؤداها أن الموهبة الفنية موروثة، وأن أصحاب هذه الموهبة كثيراً ما يُكتشفون في سن الشباب، و«يُقدَّر عليهم» أن يمارسوا فنهم. وقد وُصف فريد وأمل كلاهما بأنهما معجزتان حالما بدأا دراساتهما الموسيقية. ومن الكتاب العرب لم يذكر إلا أبو العينين أن شقيقهما فؤاداً كان موهوباً في الغناء والعزف على العود، أي أنه ورث صوت أمه، شأن شقيقيه الأشهرين [٥٢]. والملاحظة قد تكون صحيحة، إذ أنني شهدت حالة مثل هذه عند «أسر موسيقية» عربية من مثل الأخوة شاهين وأختهما، غير أن المرء يتساءل: كيف ينظر

الأخ الذي يعيش حياة تقليدية إلى نجاحات أخوته الآخرين؟

إن الإعلان عن المواهب الخارقة متكرر الحدوث. وهناك موسيقيون كثار يدّعون أنهم قد اكتشفوا صوت أمل الجميل عندما كانت في الثالثة عشرة أو الرابعة عشرة من العمر. وفي ذلك الوقت كانت الأسرة تعرف مجموعة من الموسيقيين منهم سامي الشوا «أمير الكمان»، ومدحت عاصم المذكور آنفاً، وهو عازف بيانو كلاسيكي إضافة إلى كونه ملحناً، ادعى اكتشاف صوت أمل. وادعى ذلك أيضاً الموسيقار العظيم محمد القصبجي الذي لحّن وعزف على العود في فرقة أم كلثوم.

عادت أمل ذات يوم من السينما حيث سمعت غناء جانيت ماكدونالد Janet Macdonald، وحاولت أن تغني ما سمعت في البيت. واتفق ذلك مع مجيء القصبجي، فاستمع إليها وهو فاغر فاه من الدهشة. ويقول ليب: إنه قال: «إن هذا الصوت من الفردوس» [٥٢].

ويذكر مرجع آخر أن القصبجي الذي لم يصدق أذنيه عاد إلى المنزل مصطحباً الشيخ محمود صابا. وفي تلك الأثناء، كانت أمل قد أغلقت على نفسها في غرفة وراحت تغني «سكت والدمع تكلم» (من تلحين القصبجي نفسه وكلمات أحمد رامي). كانت قد سمعت الأغنية في منزل أصدقاء، في حلوان عندهم فونوغراف، وكانت مشغولة باتقان أدائها. تأثر الشيخ صابا أيضاً وقال: «عندما ينضج هذا الصوت، سيكون لك مستقبل عظيم.» [٥١].

إن أكثر روايات مشهد الاكتشاف درامية قدمه لنا المؤلف الموسيقي داود حسني. كان داود متعاطفاً مع وضع الأسرة السيء، ويخشى على سمعتها، ويتفهم المشكلة الاجتماعية التي تواجه المشتغلين بالغناء.

استنكر والد داود، ميول ابنه الصغير الموسيقية، ففرَّ داود من بيت الأسرة إلى مدينة المنصورة، ثم انتقل إلى القاهرة، وإلى العمل الدؤوب. ولقيت أغانيه استحساناً واسعاً بين المؤلفين الموسيقيين لما فيها من ابتكار. كما قدَّم المقامات (نظام تقسيم زمن النغمات الموسيقية، والذي يحتوي على ربع نغمة) التي لم يكن عزفها شائعاً في الأغاني المصرية من مثل مقام حجاز كار كردي، ومقام نكريز [٥٥].

وذات يوم سمحت علياء لأمل أن تغني لداود حسني. بدأت بأحدى أغاني أم كلثوم، ثم طلب منها أن تغني قطعة أخرى. وتذكر فؤاد أنه قال: « يا بنتي! أنت فتاة غير عادية. » و أوضح، والدمع يسيل على خديْه، أنه منذ ستين عشر على فتاة أخرى جميلة الصوت، ووضع خطة للتدريب، ولكن الفتاة ماتت. وبدا الأمر وكأن القدر قد شاء أن تحل أمل محلها. إلا أنه أضاف قائلاً: إنها لا تستطيع أن تغني باسم أمل، أو إملي Emelae، كما سمتها المدرسة الفرنسية. وبدلاً من ذلك، أعطاها اسماً فنياً هو أسمهان. أصرَّ على ذلك رغم معارضة أمها، وقال: إن أسمهان كانت حسناء فارسية ساحرة في زمن غابر، وأن الاسم يتصف بالفخامة اللائقة بالصوت. وهو صوت جعل العيون تدمع [٥٦]. كان حسني يعلم أن الاسم الفني يمكن أن يضفي فتنة وغموضاً على المطربات اللواتي لا يُعرفن إلا باسم واحد. ( ومع ذلك أصرَّت أسمهان أن يظل أصدقاؤها يدعونها باسم أمل. )

لم تكن علياء مسرورة تماماً، مع أنها وافقت على أن يعلِّم داود حسني أسمهان الغناء وأصول العزف على العود. رغم أنها لم تعجبها فكرة الهوية الجديدة لابنتها. فقد كان الاسم الفني ينطوي على اهتمام

بشرف العائلة. وتبنى القصبجي تدريب أسمهان على المقامات، في حين علّمها الموسيقار زكريا أحمد قواعد التقنية الصوتية. وكذلك أعطاها فريد غصن دروساً في التأليف الموسيقي، ودرّب سمبّه فريداً على العود. كان التعليم الموسيقي معقداً، على أن الموسيقيين الشابين استطاعا التعلم من خلال محاكاة ما كانا يسمعانه. كانا سعيدين بدراساتهما الموسيقية، ولكن لم يكن ممكناً لهما أن يخمنا النجاحات التي سوف يحققانها ذات يوم، أو حتى يحلما بها.



# الفصل الثاني
## تهدئة العندليب

حذرني فؤاد الأطرش الطاعن في السن وأنا خارجة من شقته في البناية الفخمة التي يدعوها كثيرون «بناية فريد»: «إياك أن تكتبي عن أسمهان. لقد كتبوا عنها كثيراً»[1]. وهذا يشكل تناقضاً محيراً مع ترجيّ أخيه غير الشقيق منير لي وأنا في سورية: «ابذلي كل جهدك في الكتابة عن أسمهان. اكتبي عن كل شيء، اكتبي الحقيقة»[2]. كانت الطبيعة العامة لقصة أسمهان إشكالية. وكانت مسائل السمعة والمال ظاهرة في معظم جوانب هذه القصة أيضاً.

كان فؤاد مهتماً بسمعة أمه أولاً. فأبوه أرسل أخيراً رسالة إلى علياء المخطئة، فكتبت إليه أنها لا تنوي العودة إلى سورية، بل عليه هو أن يأتي إلى مصر وينضم إلى الأسرة. ووصلت في النهاية رسالة هدّد فيها فهد علياء أنها إن لم تعد فهي مطلقة، مطلقة ثلاثاً. وبالتالي نهائياً.

واستاء فؤاد من الاسم المستعار المختبئ تحته في المدرسة. وبدا له أن انتقام العائلة من خيار أمه المسيء للسمعة (التخلي عن قومها والانشغال بالغناء) مرجح أكثر من أي إجراء فرنسي ضدهم في المدرسة.

وكانت أمه مقتنعة أن الناس لن يصدقوا أن عليا ء المنذر الأطرش لا تملك مالاً، وأن التنازل عن رسوم التعليم كان عوناً كبيراً لها. كان «البارون» إكرين يعرف هويتهم الحقيقية، وكذلك أصدقاؤهم المقربون. أما معارفهم في المدرسة فلم يعرفوها.

قرأ فؤاد أخبار القتال في سورية بانفعال، وبإحساس مزعج بالابتعاد. ولا بد أنه لم يستطع أن يستوعب تماماً قرار أمه البقاء في مصر. كان قد قارب سن الرشد، غير أن أمه لم تسمح له بالعمل طيلة وقت الدوام حتى ينهي دراسته. وعزم على زيارة والده لكي لا يفقد حق الابن البكر.

### الفنّ والحب والسمعة...

استقرض فؤاد مالاً بالسر من صديق، ومن غير أن يعلم أمه أو أخته، سافر بالقطار إلى حيفا ثم إلى بيروت حيث التقى والده. كان اجتماع شملهما مفعماً بالعاطفة، وزار فؤاد مسكنهما السابق في بيروت أيضاً، ثم سافر مع والده إلى الجبل [٢]. وبعد أعوام عديدة تذكرت العائلة أنه زار الجبل في صيف ١٩٢٨، وزاره ثانية مع فريد في صيف ١٩٢٩ [١].

كان والده فهد تزوج خلال الثورة مختاراً هذه المرة مياسة، ابنة عبد الغفار، شيخ آل الأطرش في السويداء. ولما استقرت أحوال المنطقة، عُيّن فهد قاضياً في السويداء، وكان قد أنجب حينئذ مجموعة ثالثة من الأولاد. ورغب فؤاد في إقامة علاقات مع والده، والتعرف إلى أسرته المتكاثرة. طلب المال الذي كان في أمس الحاجة إليه، وأعطي ما طلب.

وأنشأ صداقة مع قريبه الشاب حسن الأطرش الذي أُعْجب به . لقد كان حسن ذا طموح سياسي، ويُعتبر بطل إحدى معارك الثورة. ومع أنه كان مولعا بالخيل والصيد، فقد كان واضح العناية بالمظاهر الحديثة مقارنة بأفراد العائلة الآخرين. وعلى سبيل المثال، هناك صور له باللباس الغربي، أو بالطربوش، أو وهو حاسر الرأس. أكثر من صوره بالحطة. و بدلاً من تقلد الأسلحة كما كان شأن الدروز في ذلك الوقت، لقد كان يخرج أعزل. وحسبما سمعت من أفراد العائلة، فإن حسن الأطرش قد تزوج عدة مرات من أجل تقوية تحالفاته السياسية (وضمان الملكية) داخل فروع آل الأطرش المتعددة[٥].

كان فؤاد أشد تصميماً من أخويه الأصغرين على إقامة علاقات مع أسرته التي لقيها من جديد. ففي إزمير كان بالغاً سناً كافية لتذكر أبيه، لذلك كان شديد التأثر بانفصالهما ثم في اجتماع شملهما. أما أسمهان فلم تكد تتذكر أباها. وهنا في الجبل، بدا لفؤاد أنه على مقربة من منبت كريم كما سيكون دائماً. قال أخوه الأصغر: «كان فؤاد من الذكاء بحيث كسب كل من أصغى إليه من أقربائه.»[١]. وقد أثنى على حسن متملقاً إياه، وإن كان صادقاً في ذلك، وأخبره عن مشاهداته العجيبة في القاهرة. كما وصف له أخته الصغيرة أسمهان ذات الوجه الشاحب، والعينين اللتين تخالط زرقتهما خضرة.

ورافق فريد فؤاداً إلى الجبل في الصيف التالي، ولكن الزيارة لم تطب له كما طابت لأخيه الأكبر. ولما عاد إلى مصر، أكبَّ على محاولاته الموسيقية. وكانت أخته قد بدأت تجتذب مزيداً من الانتباه أيضاً. وبفضل الصلات التي أقاموها مع الوسط الموسيقي، عرضت شركة

«كولومبيا للإسطوانات» على أسمهان عقداً من أجل تسجيل خمس عشرة أغنية، على أن تدفع لها عشرين جنيهاً مصرياً مقابل كل واحدة.

وقعت أسمهان العقد من غير أن ترتجف يدها، وشعرت بالزهو لأنها أصبحت قادرة على كسب المال مثل شقيقها [٧]. وكان مؤكداً أن اسمها الفنيّ سوف ينال الاعتراف.

سُرَّ فريد وانزعج في آن معاً من الاهتمام الذي حظيت به أخته. أما كان هو صاحب الموهبة الموسيقية؟ أما اكتُشف صوتها من خلال اتصالاته بالموسيقيين؟ أحضر الأغاني الجديدة إلى البيت، وأخبرها بما يخوض فيه نادي الموسيقيين من أحاديث. كان يغيظه قدرتها على تذكر الأغنية تماماً بعد أن تسمعها مرة أو مرتين فقط، في حين كان هو ينسى شطراً هنا وشطراً هناك. فيطلب منها أن تذكّره بما نسي. وربما لم يدرك فريد أنه كان يشجع أخته، ويعتبرها تلميذته. فلقد تعلمت منه كثيراً، ولكن من غير أن تجعله يعلم ذلك، ويشعر بالرضا عنه. وظلا يتخاصمان بين الحين والحين.

كانت الأساليب الموسيقية تتغير. فالسيد درويش، الملحن النابغ الصيت، كان قد ابتدأ بكتابة أوبريتات إضافة إلى أغان أكسبتها كلماتها الوطنية شعبية واسعة. لقد أحب الجمهور أغاني السيد درويش برسائلها الشعبية المفهومة، وقوالبها الفولكلورية البسيطة. إلا أن الموسيقا كانت تتقدم أبعد من ذلك في الثلاثينيات. وألّف داود حسني أحد عشر أوبريتاً أيضاً. وهذه الأوبريتات كانت تجمع بين الخلفية المسرحية، والقصة، والأغاني المرحة. ورغب مؤلفون موسيقيون آخرون أن يتجاوزوا أسلوب درويش البسيط إلى حد ما، فجربوا التأليف المعقد، والموضوعات الرومانسية.

إن التراث الغنائي يتضمن أشكالاً عديدة ، وكان على الشابين الطامحين، فريد وأسمهان، أن يتقناها. كان «الدور» لبَّ الغناء القديم، وكان يؤديه مغنٍ واحد مع مجموعة منشدين. وكانت «التواشيح» تؤديها مجموعتان من المنشدين. ودرس المطربون المتفردون «التواشيح» أيضاً بغية التمكن من التوالي الموسيقي ونصوص القصائد المغناة. ومن الأغاني التي كانت شائعة أيضاً «الطقطوقة»، وهي أغنية خفيفة فيها دعابة، و «الرثاء» الأكثر عراقة، و « القصيدة »، وهي مقطوعة شعرية معقدة وُضع لها لحن. وكان يحل محل أساليب التأليف الأقدم، وحتى تلك التي شاعت في زمن السيد درويش، تراكيب موسيقية أخرى من مثل «الأغنية» ، أو «المونولوج» اللذين أبرزا المغني المنفرد، والمغنيْن، مع تميُّز صوت كل منهما (خلافاً للطرائق التقليدية في الغناء الجماعي). واهتم المؤلفون الشباب بالآلات الجديدة، وتوزيع الألحان الأكثر تعقيداً على الفرقة، والإيقاعات غير المألوفة.

وتعلم فريد وأسمهان أشكال الموسيقا الشرقية أيضاً بما فيها الأغاني الشعبية اللبنانية والسورية: «المواويل»، و «يا ليل» المتفرعة عن الموال، و « أوف أوف. » وتستخدم أشكال الغناء هذه تواليات لحنية معينة تجرى في الغالب على نسق: ABABACA، وتعبر عن خصائص أسلوبية محددة، وموضوعات محلية. وكثيراً ما كانت «المواويل» تُبنى على قِطع من الشعر العربي القديم. لقد استوعب فريد وأسمهان التقنيات الخاصة، والدقة الأسلوبية التي تتطلبها هذه الأشكال من خلال عرضها على علياء، ومطربين شاميين آخرين. واستطاعا أن يؤديا مواويل مطربين آخرين، أو يبتكروا تنويعاتهم الخاصة .

كانت الدعوة إلى الغناء في الأوبرا هي الانطلاقة الكبيرة الثانية لأسمهان بعد أن وقعت عقد التسجيل. لقد أنشئت الأوبرا في القاهرة على عهد الخديوي إسماعيل، وقدمت عرضها الأول، ريجوليتو Rigoletto، عام ١٨٦٩، بما أن فيردي Verdi لم يكن قد أنجز أوبرا «عايده» Aida[٨] التي كُلف بإنجازها للحدث الهام. وما لبثت أن استهوت الأوبرا والحفلات الموسيقية نخبة القاهرة.

راعت هذه الدعوة أسرة أسمهان ، وناقشت أصداها الممكنة. وجاهر أحد الأصدقاء بالقول: إن أسمهان لم تكد تخرج من المدرسة. وفريد الذي ربما شعر بالغيرة، وافق، ولكنه أصَّر على أن افتقارها إلى الخبرة قد يكون وخيم العاقبة. وكان لصديق آخر للأسرة هو عمر شوقي رأي مخالف، إذ حثّ الأسرة على السماح لأسمهان أن تغتنم فرصة العمر، ثم التفت إلى فؤاد سائلاً إياه عن رأيه. كان فؤاد يتفهم معارضة فريد، وما تنطوي عليه الموافقة من خروج على تقاليد الدروز. إلا أنه أعطى موافقته. وخلال هذه المداولات كانت أسمهان جالسة تخفي غبطتها بأن الأمور سارت كما كان يحلو لها أن تسير[٩].

في اليوم المشهود وقفت أسمهان أمام المرآة تتأمل ثوبها الوحيد اللائق بالمناسبة. شعرت أنها قصيرة حتى بالكعبين العاليين، فلفّت وشاحاً حول رأسها، ليزيدها طولاً، وليكون غطاء متواضعاً. كانت الأسرة متوترة الأعصاب، فرفضت علياء الحضور، وكان فريد وفؤاد متأهبين للقفز من مقعديهما عندما انسحب الستار كاشفاً عن الفتاة النحيلة، بدت على المسرح هادئة رابطة الجأش، وغنّت بكل طاقتها الروحية، فتحمس الجمهور، وأرجعها للإعادة.

أثنى النقاد على ظهورها الأول في الأوبرا. وأدى تأثرهم بالمطربة الشابة إلى تقاطر الزوار إلى منزل الأسرة بمن فيهم أم كلثوم. وأسمهان التي كانت شديدة الإعجاب بأم كلثوم، وشغفت بالاستماع إلى تسجيلاتها، أقنعتها بأن تجلس معها على سجادة شرقية وتغني. وغنت أم كلثوم، والمغنية الشابة تصغي، وقد استحوذت على انتباهها معالجة أم كلثوم لكل نغمة ومقطع(١٠).

وكان يلفت الانتباه في تلك الفترة مطرب اسمه محمد عبد الوهاب. وقد لقي رعاية من الشاعر أحمد شوقي الذي أصبح مشيره الثقافي والفكري(١١). سمع عبد الوهاب أسمهان وهي تغني في منزل السيدة زبيدة شهاب. وفي هذه المناسبة اختارت أسمهان موالاً لبنانياً كان فرج الله بيضا قد غناه حزناً على أخيه المتوفى. وأداؤها جعل كمال إبراهيم، معلم القانون، يتنهد تنهدات مسموعة، وأسال دموع الجميع. وقال عبد الوهاب: ربما كانت أسمهان فتاة صغيرة، غير أن صوتها كان بلا شك صوت امرأة ناضجة (١٢). وهذا القول يذكرنا بالجدال حول عمر أسمهان. ففي أكثر الأحوال، لا تكتسب أصوات البنات صفة النضوج إلا في الرابعة عشرة، أو الخامسة عشرة من العمر.

سأل فريد وأسمهان عبد الوهاب إن كان يمكنهما زيارته. سألاه النصح في التخطيط للمستقبل(١٣). إن قدرة أسمهان قد أسرت عبد الوهاب، وتحدث معهم عن التغيرات في التيارات الموسيقية، وأهمية السينما في خلق جمهور للمغني. كان يدرك العلاقة بين التقدم التقني والجماهير التي قد لا تكون شهدت حفلة غناء. تبادل فريد وأسمهان النظرات، وفكرا في كل ما تضمّنه كلام عبد الوهاب.

كان هذا لقاء حاسماً في الواقع، لأن عبد الوهاب كان يُعتبر قمة التأليف الموسيقي، ومع ذلك وُصف فريد فيما بعد كمنافس سعى من أجل أن ينال ما ناله عبد الوهاب من تكريم، ولكن سعيه لم يكن ناجحاً على الدوام. وأعرب عبد الوهاب عن تقديره لفريد فيما كتبه بعد وفاته عن بداية سيرته الفنية - عندما كان، حسب قول عبد الوهاب، في ظل أسمهان، «يغني خلفها في فرقة بديعة مصابني.» [١٤].

كانت السينما جديدة في العالم العربي. ففي مصر نشأ وتطور مركز إقليمي للإنتاج السينمائي. وفي البداية رأى المراقبون والمحللون الغربيون أن تلك الصناعة تقليد لهوليود، وأخيراً حللوها كمظهر خاص من مظاهر الإنتاج الثقافي في العالم الثالث [١٥]. إن إدخال الصوت خُصص للكلام طبعاً. ثم أصبحت الموسيقا عنصراً هاماً وليس مجرد خلفية ميكانيكية. وتطور نوع خاص من الأفلام هو «الأفلام الغنائية». وكان فيلم «الوردة البيضاء» الذي أخرجه محمد كريم أول مغامرة قام بها عبد الوهاب في هذا المجال. وتبعه فيلم«وداد» الذي أنتجه أستوديو مصر عام ١٩٣٤، ومثلت دور البطولة فيه أم كلثوم. ولكن فكرة الانخراط في عالم السينما كانت تلمع مثل السراب في أحلام اليقظة التي كانت أسمهان مستغرقة فيها ،إذ كانت تخشى ردة فعل ذويها.

كانت الحفلات الخاصة مناسبات ضرورية للمطرب الشاب الساعي إلى تكوين حلقة من الداعمين له. وفي هذه الشهور، لقي فريد وأسمهان دعم طلعت حرب، وهو صاحب مصرف، ورجل واسع النفوذ. وتذكر فؤاد أنه ذات صباح هتف ثلاث مرات للأسرة، وهي في شقتها الجديدة في جاردن سيتي Garden city. تكلم معه فريد مرتين، وتكلمت أسمهان في

المرة الثالثة، وكلاهما لم يصدق أن طلعت حرب باشا يمكن أن يتصل بهم في الصباح الباكر. واتصل به فؤاد أخيراً واعتذر. ثم إن شقيقه وشقيقته دُعيا إلى مكتب المصرف، وطلب طلعت حرب منهما أن يغنيا في حفلة مساء ذلك اليوم. تدربا طيلة النهار، لأن طلعت طلب أغانٍ جديدة [١٦].

كانت أغاني السهرة من الروعة بحيث ارتجل أحد الظرفاء الموهوبين هذه الأبيات:

غنى فريد وأحكم الأوزانا
والعود فاض عواطفاً وحنانا
فكأننا في أرض مكة سجدٌ
وكأنه وحي الإله أتانا [١٧].

وبكت أسمهان ليلتها من فرط التأثر.

سُرَّ طلعت حرب باشا للغاية من أدائها، وخلقت رعايته فرصاً جديدة للمطربين كليهما. وبين الحين والحين كان الأخوة الثلاثة يدعون إلى منزله للغذاء، وإلى منزله الريفي، إضافة إلى حفلات الغناء. كان متوعك الصحة، ويعرج من مكان إلى آخر في هذه المناسبات، مختاراً أسمهان للاستناد إليها. وزعم آخرون فيما بعد أن عاطفته الأبوية كانت عاطفة وضيعة مقترنة بالسخرية المعتادة من الفتيات الجميلات[١٨].

كان أصحاب البيوتات يتنافس بعضهم بعضاً في تقديم أكثر الأغاني جدة وخصوصية. وحين كانت أسمهان تدعى إلى أمسية، كانت تعامل كضيفة. غير أن مكانتها كانت مختلفة عن مكانة الحضور، لأنها كان يُدفع لها لتغني في أثناء الأمسية. وبعد أن اكتسبت سمعة مهنية كانت تأخذ ثلاثين جنيهاً مصرياً مقابل كل برنامج مدته نصف ساعة[١٩].

وهذا المبلغ كان يتضاعف إن غنت أغاني إضافية. وكان المضيفون أو الضيوف، يمنحونها بالمال أيضاً زيادة على أجرها مقابل أغنية ذات وقع خاص، أو إن غنت تلبية لطلب أحدهم.

وغنت عليا، وفريد، وأسمهان في الإذاعة أيضاً في أعوامها الأولى[٢٠]. إن عائلات كثيرة لم تكن قادرة على شراء مجموعة إسطواناتهم. والأسرة ذاتها لم يكن عندها فونوغراف أو مذياع خلال الأعوام المبكرة من إقامتها في القاهرة. والأسرة التي كان عندها مذياع كانت تدعو أصدقاءها للاستماع إلى حفلات موسيقية خاصة. كما كانت المقاهي تجتذب حماة المطربين مع فرقهم. وكانت محطات إرسال خاصة صغيرة قد أنشئت قبل إنشاء أي فرقة حكومية رسمية. ولما أسست الإذاعة الوطنية المصرية عام ١٩٣٤، أشرف على برامجها مدحت عاصم، الملحن، والمعلم السابق في معهد الموسيقا.

إن أحد مؤرخي الموسيقا قد ألمح إلى أن مدحت عاصم كان مفتوناً بعليا، وأن المعجبين الآخرين بها قد أخلوا له السبيل. وهذا قد يوضح دوره الفعال في مساعدة فريد في مطلع حياته الفنية[٢١]. على أي حال، تابع فريد أداءه في الإذاعة، وسُمعت أسمهان على أمواج البث في المرحلة الثانية من عملها أيضاً.

ومن خلال نفوذ طلعت حرب، وقعت أسمهان عقد تسجيل جديداً مع شركة الدكتور بيضا Baidaphone. والصحفي محمد التابعي الذي بحث في سجلات الشركة المالية، اكتشف أن الدكتور بيضا قد تعاقد مع أسمهان على صفقة. ثم أقرضها فيما بعد مالاً للعودة من سورية إلى مصر. ولما بدأت تعمل في فيلمها الأول ارتفع سعر تسجيلاتها ارتفاعاً فلكياً.

في هذه المرحلة، دُعيت أسمهان للغناء في نادي ماري منصور الجديد مع فرقة القصبجي الذي وعد الأسرة بأن يحرسها من أي سوء. ولعل هذا التطور الجديد كان مبتدى معركة الأسرة، إلا أن فؤاداً لم يقاوم إلا مقاومة فاترة. وظهر أن مراقفه من الغناء، والجنوسة، والملكية قد لطّفها اختلاطه بالأصدقاء والمعارف المثقفين في القاهرة. ولكنه أخذ، منذ بدأت بالغناء، يراقبها مراقبة دقيقة، وفجأة أدرك أن غورها قد أخذ يكتمل. والجذب الرجال إليها، لا كمطربة جديدة فقط، بل كامرأة. كان لا بد أن تتزوج. وكان السماح بأن يتزوجها رجل من غير عشيرتها، أو أي واحد من عالم الفن، أمراً لا يمكن تصوره.

وعرض في تلك الآونة منتجُ أفلامٍ دورَ بطولةٍ على أسمهان. وكانت معارضة فؤاد سريعة وشديدة. كانت الأفلام تعرض وتشاهد في أرجاء العالم العربي كافة. وبما أن فريداً كان صغيراً عندما غادرت الأسرة وطنها، فإنه لم يكن ليلقي بالاً إلى قانون الشرف العشائري مع أنه كان على علم به. ومن جهة أخرى، كان فؤاد يعلم أن مشاهدة أسمهان على الشاشة بلا غطاء على الرأس قد يؤدي إلى بلبلة، وربما جريمة قتل[٢٢].

كانت خيبة أمل أسمهان جليّة، ولكنها شعرت أن عروضاً أخرى سوف تقدم، فركزت بدلاً من ذلك على الغناء في نادي ماري منصور. كان الوقفة أمام جمهور غريب الوجوه في أماكن عامة أمراً جديداً عليها. وأحسّت أن عليها أن تتعلم كثيراً قبل أن تصبح قادرة على السيطرة البارعة على الجمهور مثل المطربات ذوات الخبرة، واللواتي كنّ ينتزعن من جمهور المستمعين صيحات الإعجاب: «آه» أو «يا لطيف!» .

في هذه الفترة بالذات كتب التابعي:

سمعت باسم أسمهان أول مرة في عام ١٩٢٩ أو ١٩٣٠ . لا أتذكر متى على وجه الدقة. ربما قرأت اسمها، أو إشاعة عنها في صحيفة أسبوعية.. ولكني أتذكر. كانت ماري منصور من مخرجي مسرح رمسيس، وكانت قد افتتحت صالوناً (نوع من نوادي الليل) في شارع عماد الدين، وبعثت إليّ دعوة لحضور حفل الافتتاح. ولكني لم أذهب. وبعد ذلك اقتربت مني ذات مرة في الشارع ولامتني. وخطرت لي تلك الحادثة وأنا أسير ذات مساء، في شارع عماد الدين مع أحد أصدقائي.

مررنا بصالون ماري منصور، ودخلنا. كان الصالون مزدحماً، ولم نجد موضعاً للجلوس، فوقفنا في مكان ضيق نصغي إلى صوت شجي ورقيق... كان ذلك الصوت هو صوت فتاة صغيرة واقفة على المنصة. كانت دمثة المظهر، تلبس ثوباً أسود وإزاراً أسود ملفوفاً حول رأسها ووجهها. كانت تحدق إلى الأمام من غير أن تلتفت يمنة أو يسرة . يا للمشاعر العذبة المحزنة التي أشاعتها! كانت هذي هي المطربة أسمهان، وتلك كانت أول مرة أراها فيها. وما لامس روحي في تلك الليلة كان «شيئاً آخر»، شيئاً فتياً، مكشوفاً، محتاجاً، يبحث عن رأفة صادقة. كان ذلك «الشيء» في ذلك الصوت الحزين النحيل الذي بلغ أذني أول مرة... شيء لايزال يبلغني حتى هذا اليوم حدث ذلك في عام ١٩٣١ . لم أعد قط إلى صالون ماري منصور، ولم أسمع أسمهان هناك مرة أخرى ولكني لم أنسَ قط صوتها ولا اسمها[٢٣].

كان يمكن حجز المطربين للحفلات العامة، والدعوات التي كانت تتلقاها أسمهان كانت مدينة بها لعلاقتها المتنوعة مع الموسيقيين بقدر ما كانت مدينة بها لأي شيء آخر. ولما أصبحت مشهورة، لم تعد تحجز حفلات كثيرة، لأنها، كما أشيع، كانت تكره الجمهور، وتكره أجواء هذه الحفلات الموسيقية. وزعم النقاد أنها كانت تعاني رهبة المسرح، ولكن ذلك لا يتفق مع ما رُوي عن ثقتها بالنفس. وهناك مطربون آخرون كانوا يتذمرون من سلوك رعاة الفنانين المفاجئ أو المقيت، وخاصة عندما يشربون. ومثل هذه الحوادث كانت تقع في النوادي أكثر منها في الحفلات العامة. ولعل أسمهان قد فكرت، على عكس أم كلثوم، أن في مقدورها الاعتماد على جمهور خاص، بدلاً من مجموعة متوسعة بانتظام من المعجبين الجدد. وربما نُصح أخواها بعدم حجز هذه الحفلات، ثم إنهم في أوائل الثلاثينيات لم يكونوا قد أقاموا بعد علاقات مثل علاقات أم كلثوم.

كانت ظروف الحياة تتغير في مصر. فالركود أثرّ في البلاد. ونفقات النوادي الليلية كانت أقل من تكاليف الفرق الكبيرة كالتي أنشأتها منيرة المهدية. و خدمةً للقصر أولاً، فإن رجل مصر القوي، إسماعيل صدقي باشا، قد أحكم قبضته على البلاد. وهذا كان يعني فرض الرقابة، وابتداء التبرم العام من وعود الساسة. كان البريطانيون لايزالون في مصر، وكان ينبغي المجاز المعاهدة التي تقلل من تواجدهم. وأنشئت حركة دينية جديدة، هي حركة الإخوان المسلمين، والإخوان اعتبروا الموسيقا والأفلام لعنة، وانتشروا في أحياء المدينة، ووزعوا كراريس عن العودة إلى «حكم الشريعة». وأدرك مشجعو أسمهان هذه

الضغوط الجديدة، وفكروا طويلاً في خياراتهم الاجتماعية والسياسية والاقتصادية.

-----

عاد فؤاد من رحلته المديدة إلى الجبل. وصُعقت أسمهان عندما عطّل أول أمسية في منزلهم في القاهرة بطلبه الفظ من الضيوف والموسيقيين أن يغادروا المنزل. ولما احتجت أمه، تهددها بصوت غير مألوف تماماً: «لن يأتي رجال إلى هذا المنزل؛ أتفهمين أم لا؟»

كانت أسمهان لم تزل مرتبكة عندما قال بكل غلظة: «أمل، أنت تعرفين أن نساءنا لا يصاحبن رجالاً غرباء، لا يجالسنهم ويُضحكنهم. لا يشتغلن ممثلات في السينما.» ثم انتهى إلى قول حاسم: «البنات عندنا لا يتزوجن من خارج الطائفة.»

ما الذي دهاه؟ كانت أسمهان تعرف أن بعض الرجال مهتمون بها، ويغازلونها بلا شك، ولكن ذلك لم يُغْرِها أي إغراء، كما أنها لم تخض في أي حديث عن الزواج. فما كانت تريد الانكباب عليه هو عملها الفني.

ولم يلبث أن انكشف سر فؤاد: «الأمير حسن الأطرش يريد أن يتزوجك، يا أمل. وهو رجل مختلف عن غيره من الرجال. وقد وافق والدك، وأنا أيضاً.» فسألت من غير أن تظهر أي انفعال: «ماذا عن رأي أمي؟» فصرخ فؤاد: «أنت التي ستتزوجين. ليس للنساء رأي في هذا الأمر.»[21].

ولكن لهنّ رأي.

واجه فؤاد معارضة أمه، وأسمهان، وشقيقه فريد الذي ترقع

موافقته. كان هذا من تدبير فؤاد في الصيف السابق[٢٥]، ولكنه تدبير لم يأخذ بالاعتبار المشاق التي قد تواجهها أخته في التكيف مع حياة القرية في الجبل. لقد ارتبك هو نفسه عندما اقترح حسن أن يتزوج شقيقته، مع أنه كان عازماً على العثور على زوج لها من عائلته الكبيرة.

إن معارضة عليا ء لم ترضِ فؤاداً ولا أسمهان. كانت بواعث المعارضة خاطئة في رأي أسمهان ـ كانت بواعث مادية. فهي وفريد كانت مساهمتهما في إعالة الأسرة مهمة. وكان داود حسني، والقصبجي، ومدحت عاصم، وغيرهم من معارف عليا ء قد تنبؤوا بمستقبل مشرق لأسمهان التي كانت صغيرة إلى حد لا ينبغي معه وضع حد لذلك المستقبل المأمول. وقبل أن توافق عليا ء على الزواج، كان لا بد من تقديم ضمانات، وكانت هذه ترتيبات أفادت منها عليا ء مباشرة.

كتب إدوار سبيرز Edward Spears عن أسمهان وزواجها المبكر:

كانت أمها ذات صوت جميل مثلها. لقد أقامت في القاهرة، ولأنها كانت بلا دخل، لجأت إلى الغنا ء في حفلات الأصدقا ء السوريين. وهذا كان متفقاً مع عادات الدروز تماماً. ولكن عندما صارت تغني في الكباريهات، ومسارح المنوعات خالفت تلك العادات. فعزم الدروز على منعها من ذلك، طافوا بالقبعة، وجمعوا مبلغاً كبيراً من المال، ثم ضربوا القرعة بينهم ، ففاز الوريث الذي لايُنازع بالقرعة التي تلقي عليه مهمة السفر إلى القاهرة وقتل السيدة.

ولما وصل إلى القاهرة، قصد المنزل الذي كانت تقطنه. فتحت له

الباب ابنتها البالغة من العمر سبعة عشر عاماً. والتي وقع في حبها على الفور. وأنفق مال جريمة القتل على الخروج معها إلى المدينة. ثم إنه تزوجها، وعاد بها إلى «السويدا»، مركز الإقليم.

لا أعلم كيف تلقى المساهمون في مبلغ جريمة القتل هذا التصرف به، ولا ما أصاب أمها سوى أنها كانت متوفاة عندما بدأت مهمتي [٢٦].

وحتى نضع الأمور في سياقها، لا بد أن نضيف أن علياء كانت على قيد الحياة عند بداية بعثة سبيرز، وفي عام ١٩٦٥ انتقلت إلى بيروت، وماتت هناك عام ١٩٦٨ [٢٧]. غير أن الدفاع العربي عن شرف المرأة كان يفتن البريطانيين الذين كانوا يرون أنفسهم جنساً مستنيراً يمنع القتل دفاعاً عن الشرف. وما يهم هاهنا ليس «الحقيقة»، بل تقصّد «عدم الدقة».

لقد صحح أقارب حسن سجل الأحداث. إن علي مصطفى الأطرش، مشعل الحرائق، وابن عم حسن، هو الذي أبدى اهتماماً بأسمهان في البداية بعد أن أخبرهما فؤاد عن جمالها وقلقه على مستقبلها [٢٨]. وكتب كبار العائلة إلى علياء يخبرونها عن رغبة ابن عمهم في أسمهان. فلقد بلغت سن الزواج حسب معايير الجبل، وبقاؤها في القاهرة سوف يعرض سمعتها للشبهة. وافق فهد وفؤاد على ذلك، وقرر علي وحسن السفر إلى مصر، وإقرار الخطبة. ولكن حالما لمح حسن قريبته الشابة أسمهان، قرر أن يتزوجها هو نفسه، ولم يقف علي في طريقه.

وأوضح حسن أن والد أسمهان قد وافق على الزواج، ولكنه واجه معارضة عليا،. لقد رفضت، إلا أنها لانت له عندما وعدها بمسكن في دمشق، ومساعدة مالية دائمة.

ـــــــــ

كانت أسمهان تعلم في أعماق وعيها النتيجة المحتملة للمفاوضات العائلية. لقد انجذبت إلى حسن، أو إلى فكرته على الأقل، وتساءلت عما سيصير إليه حالها مع أمير يحبها.. وفي فترة تالية، وبعد معركة مريرة مع عائلتها، حدثت أحد الأصدقاء، باستخفاف وتهكم عن مجمل ما جرى:

> في المرة الأولى، رفضت أمي (حسن)، وقدمت كل أنواع الأعذار لرفضها. أترى؟ كنت الإوزة التي تضع بيضاً ذهبياً، لو تزوجت، من كان سيعيلها؟ كيف كانت ستعيش؟ كان فريد يعمل أيضاً مغنياً في النوادي، ولكنه كان شاباً، رجلاً، قادراً على الوقوف على قدميه، ونيل ما يريد، تاركاً الباقي لأمي! لقد كنت الأضعف على الدوام، ولا سبيل لاجتناب ذلك. كانت أمي تأخذ ما تريد مما أكسبه[19].

كانت أسمهان تفتخر، وهي في الخامسة عشرة، بأن تساهم في إيرادات الأسرة، وتحلم بأن تشتري لأمها ملابس بما كانت تكسب. ولكن أمها غدت أكثر اعتماداً عليها مما توقعت، سواء من الناحية العاطفية أو المالية.

ونقل حسن، حسب رأيها، قدراً من الضغط إلى أمها من أفراد العائلة الآخرين بعد رفضها الأولي. وقال لهم: إنني أعمل مغنية، وأن

أمي قد دفعتني إلى هذه المهنة.» ولعل قصة سيرز ليست بلا أساس تماماً، لأن المرء يستطيع أن يتخيل رد الفعل الأولى في الجبل على أخبار من هذا النوع.

وكما تذكرت أسمهان، فإن حسن الأطرش قد طلبها من أمها مرتين قبل أن تجيبه إلى طلبه. وكان آنذاك ضئيل الجسم وحساس الوجه، ولكن وزنه زاد في مرحلة متقدمة من العمر. لم يكن يعتمر الكوفية، بل الطربوش، أو يبقى حاسراً، وكان يلبس بدلات أوروبية. وقد انجذبت أسمهان إلى هذا الرجل الذي سبق أن تزوج خمس نساء!

صاغت أسمهان شروطها الخاصة، فأصرت على العيش في دمشق وليس في الجبل.ورفضت أن تلبس النقاب، وأرادت أن يذهب فؤاد معها إلى سورية، ويبدأ حياة جديدة هناك. وفؤاد الذي نظم هذا الخروج كله، كان راغباً في إعادة بناء روابطه بالعائلة وتقويتها.وأعربت أسمهان عن رغبتها في قضاء الشتاء من كل عام في القاهرة[20]. وما كان من حسن إلا أن وافق على شروط أسمهان.ووعد أمها بخمسة آلاف ليرة ذهبية إضافة إلى منزل في دمشق. علم القصبجي وغيره من الأصدقاء أن أسمهان عائدة إلى سورية. كانت تبكي كلما فكرت فيهم.

ومع أن فؤاداً كان واقعاً في حب جارة يهوديّة لهم، فقد وافق على مرافقة أسمهان. إن أحداً من أفراد أسرته لم يعترض على خياره، وعزم على اصطحاب خطيبته، وتزوجها بعد زفاف أسمهان.

وقبيل المغادرة، دلف عرّاف غريب إلى المنزل، وتنبأ بمصائر رهيبة للإخوة الثلاثة. قال: إن أسمهان ستموت في الماء، وأنها ستحمل ثلاث مرات، ولكن لن يسلم لها إلا بنت واحدة. وقال: إن فؤاداً لن ينتهي حبه

الحالي إلى زواج، وأن فريداً سيصاب بمرض مميت. وضحكوا مبعدين بالضحك ظلال الكلمات الغريبة التي تفوّه بها المشعوذ، غير أن خطيبة فؤاد اكتشفت في اليوم التالي أنها لا تستطيع الحصول على تأشيرة عبور إلى سورية. كان تأجيل الرحلة غير ممكن، لذلك وعد فؤاد خطيبته بالعودة إليها بعد زفاف أسمهان مباشرة. قال هذا بارتياح، ولكنه اعتراه قلق غريب عندما فكر في نبوءة الرجل الغريب.

تزوج حسن أسمهان عام ١٩٣٣ . والوثائق البريطانية والفرنسية تتضمن معلومات عن زواجهما الثاني، وليس عن زواجهما الأول هذا. حضر العرس كثير من أعيان الدروز. وكانت علياء حاضرة، ولكنها عادت إلى مصر حالما انتهت الاحتفالات. ووافقت ألماز Almaz، مربية أسمهان المسنة، على البقاء معها بعد أن بدأت حياتها الجديدة باسم الأميرة آمال الأطرش، وهو الاسم الذي سماها به حسن بدلاً من اسمها القديم: أمل.

استأجر حسن فيلا في دمشق، وأثثها لها. وكان لآل الأطرش «قصر» في حي القزازين في دمشق، ولكن الفرنسيين كانوا يشغلون المبنى الفخم الكبير في ذلك الوقت. وأخذ حسن يقسم وقته بين الجبل ودمشق. أما فؤاد الذي رافقه إلى الجبل، فقد طلب منه الأذن بالعودة إلى عشيقته في القاهرة.

فوجئ فؤاد برفض حسن القاطع. قال له: إن تزوج يهودية أمر غير مقبول من العائلة على الإطلاق. وفؤاد أصبح واحداً من العائلة في رأي حسن. لقد أعجب حسن بشجاعة فؤاد في المجيء، وحده من القاهرة للمحافظة على سمعة شقيقته، وضمان مستقبلها. فكيف إذاً توقع فؤاد

أن يقف حسن موقف المتفرج الصامت وهو يراه يدمر حياته. قال حسن موضحاً: «لن يقبل أهلنا اقترانك بامرأة يهودية. لن نستقبلها استقبال الضيفة في بيوتنا.»[21].

اضطربت صحة فؤاد. كانت الأسرة الصغيرة تعرف مَن من أصدقائها كان مسلماً أو مسيحياً أو يهودياً، ولكن هذه الفروق قلما كانت تهمُّ. أما هاهنا فالتحذيرات كانت من القوة بحيث تنتفي المناقشة. وبقي فؤاد في الجبل يعاني جرحه البليغ. وقد روى أقرباؤه السوريون أن تعاطيه الشراب قد زاد على ما كان قبلاً.

استطاعت أسمهان أن تفهم زوجها، وأدركت أن أحداث الجبل في ذلك الوقت كانت تشغله كثيراً.ومع أنه كان دائم التنقل بين المدينة والجبل، فقد حدثت أزمات وهو معها في دمشق. فالعائلات المتنافسة، ومحدثو النعمة استغلوا غيابه لصالحهم. واستمتعت هي بالحيوية في دمشق. كانت تتجول في سوق الحميدية المظلم، ثم تميل إلى الأسواق الضيقة المتفرعة عن الشارع الواسع المسقوف، حيث كانت تسمع أغانيها المسجلة على إسطوانات. وفي أثناء ذلك، كانت تشتري العطور، والقماش الفاخر الذي كان يباع هناك. «ويعلق لبيب على ذلك قائلاً: ها هو ذا ما خلقت المرأة له.»[22].

ولكن تعلق حسن بالمتع صار يشغل بالها. وقد ضحك من اعتراضاتها، ومضى بها إلى بيروت لقضاء إجازة هناك. وأخيراً أرغمته ذات يوم على الاستماع إليها. قالت:« اسمعني يا حسن، إنني أتنازل عن شرطي الأول. أريد أن أمضي معك إلى الجبل. وبما أنني سألبس النقاب هناك، فإنني أتخلى عن شرطي الثاني. فصرخ مندهشاً:« أنت

تمزحين، أليس كذلك؟ » فقالت: « أنا لا أمزح، بل أعني ما أقول. وإذا لم تستقر الأحوال في آخر فصل الخريف، فسوف أقضي الشتاء معك، ولن أسافر إلى القاهرة. »

أسكتها بقبلة قبل أن يقول شيئاً عن فؤاد.

كانت الأسرة تملك محلاً للضيافة في « السويدا »، ولكنه كان معداً لاستقبال الزوار، ولا يمكن اتخاذه مسكناً. كان مسكن حسن الفعلي في قرية عرى الواقعة جنوبي غربي « السويدا »، وإقطاعات آل الأطرش كانت تمتد من هناك حتى الحدود الأردنية، وعلى طول الحدود، وتنعطف نحو الشمال حول قرية ملح، وأملاك عائلتي درويش و كيوان، ثم نحو الشمال الغربي إلى « السويدا ». وكان شيخ العائلة، إسماعيل الأطرش، يزاول زعامته من عرى حيث بُنيت (كما قال حفيد حسن) دار حجرية عام ١٨٧٨ . وبعد وفاته تطورت تنافسات بين أولاده الثمانية أدت فيما بعد إلى اتساع الهوة بين آل الأطرش في القريّا، وآل الأطرش في عرى و« السويدا »[٢٢]. وقرر حسن أن يضيف إلى الدار أربع غرف أخرى من أجل أسمهان، ويطلب الأثاث الذي أرادته من دمشق وبيروت.

ولما أخذ حسن أسمهان بالسيارة إلى عرى أول مرة، شخص ببصرها إلى المنازل التي تسلقت التلة، وإلى « السويدا »، التي لاحت من بعيد مع قمم الجبال. كانت دار آل الأطرش التي بنيت بأحجار سوداء، قديمة تشبه الحصن في قوة بنيانها، وتشكل تبايناً شديداً مع « قصرهم » في دمشق. مشت عبر مدخل حجري مقنطر إلى باحة ، وتعرفت الغرف فوق « المضافة » المظلمة، وعلى جوانب الباحة. و« المضافة » نفسها، بأرضها ومقاعدها الحجرية، وجدرانها المكسوة بالخضرة الزجاجية ، ذكّرتها بصور

القلاع في كتب المدرسة الفرنسية. كان المنزل المقام على قمة تلة يستقبل الرياح الهابة من كل اتجاه، ولو جازف أحد بالخروج من بواباته، لشعر بذلك.

بعد عدة أيام هناك، شعرت أسمهان كأنها طائر مهيض الجناح حطّ على سهل غير مألوف تحت سماء قاسية. أحسّت أن أرواح الموتى تتجمع على قمة التلة قرب جدران الدار حيث كان الدروز يعقدون الاجتماعات ويقيمون المآتم. فإن ولدوا كلهم من جديد، كما وعدوا، فما الذي شعرت به؟ لقد تعهدت أن تكتم أفكارها، وأن تجعل الحياة مفعمة بالبهجة والنشاط قدر المستطاع.

أقنعت أسمهان زوجها أن يحتفي، باعتباره أميراً، بالفرنسيين. لقد شعرت في تلك السنوات العجاف أن خطر المجاعة يهدد المنطقة، ويجب إغراء الذباب بالعسل لا بالخل. كانت ساحرة كما يمكن أن تكون المغنية فقط، وكان أكثر الزوار فظاظة يتخلون عن غرورهم عندها. من أجل ذلك كله، تعاطفت مع شكاوى الدروز من الفرنسيين، ولاسيما بعد أن أخذت تشهد تحيزهم وتحكمهم.

أقامت أسمهان حفلات في الدار القديمة، ورقص الضيوف، في حين كانت الشجرة المعمرة الكبيرة في باحة الدار تتفرج مذهولة. وبما أن حسناً كان يستمتع بالصيد، فقد تعلمت أسمهان هذه الرياضة على وجه السرعة. و الصيد كان يشمل الغزلان، والطيور، والثعالب، والأرانب، ولكن كان على الخيَّال أن يألف السير في الأرض الوعرة. كانت هي تجيد ركوب الخيل وتُشغف به بحيث أنها، حين كان حسن يوشك أن يتهالك على ظهر الحصان من الإرهاق، كانت تواصل العدو قدامه. والظاهر هو

أنها لم تكن تنفر من بعض مظاهر الحياة في الريف. فذات يوم، حين دخل إلى الدار ثعلب، وعلت صيحات زوارها الفرنسيين، أمسكت بذيله ورمته بعيداً[٢٤].

أفرغت أسمهان كل طاقتها في وضع مشروعات جديدة لنفسها ولضيوفها. ومع ذلك، أخذ يعتريها اكتئاب غريب ممتزج بالسأم الذي كتمته حتى ذلك الوقت. فقدت شهيتها للطعام، ولاحظ حسن التغير. قال لها في رقة: إن الانتقال إلى السويداء هو في اعتقاده خيارهما الأفضل. كانت السويداء لا تزال مدينة صغيرة خاملة، ولكنها ستجد هناك صحبة أفضل، وزواراً أكثر، وسيخف بالتأكيد إحساسها بالعزلة.

جمع حسن المخططات والعمال، وشرع في بناء منزل جديد وكبير في مركز السويداء، فوق الساحة العامة تماماً. ومن ركام الأحجار والأسمنت أقيم منزل عظيم ومتين. استغرق بناؤه سنتين، وأنجز عام ١٩٣٦ . طلبت أسمهان من العمال أن يزرعوا أشجاراً دائمة الخضرة تشبه السرو الإيطالي حول المبنى حتى ترتفع ذات يوم وتظلله.

في هذه الآونة، كانت السياسة السورية تغلي مثل قدر الساحرة المضروب به المثل. وقد أعان حسن أسمهان الذكية والنبيهة على فهم أنظمة الإدارة في دمشق، وأهمية المعاهدة السورية الفرنسية. كان اللاعبون يتألفون من الكتلة الوطنية، أي عبد الرحمن شهبندر «صديق قديم لسلطان الأطرش» وأنصاره، والمستقلين، وآخرين من مثل حزب القوميين السوريين الجديد الذي كان يرأسه أنطون سعادة. كان هدف هذا الحزب توحيد سورية الكبرى، وهذا أزعج الفرنسيين بقدر ما أزعج الكتلة، القوة السياسية الرسمية والمعروفة[٢٥].

وفي الثلاثينات، تغير موقف الفرنسيين من السوريين بعض التغيير، ولكن الفروق الدقيقة في تصوير الانتداب لم تعجل الاستقلال للسوريين. فبعد أن ألحقوا الهزيمة بفيصل وأنصاره من الوطنيين العرب، تصور الفرنسيون انتداباً تمدينياً يدفع السوريين أخيراً نحو حكم ذاتي يدور في فلك فرنسا، ولكن الثورة السورية جردتهم من بعض هذا التفاؤل. ورغب المفوضون التالون في عقد معاهدة فرنسية ـ سورية كالتي أنجزت في العراق. وكانت المساعي السابقة كلها قد تعثرت، على كل حال، وذلك بسبب رغبة الفرنسيين في الاحتفاظ بالسلطة، والعمل من خلال سياسيين ضعفاء، و«معتدلين». فالسياسيون الأقوياء، من مثل صبحي بك بركات، كانوا يفزعون فرنسا، والكتلة الوطنية كانت تريد أن تتضمن المعاهدة إشارة لا لبس فيها إلى انسحاب فرنسي نهائي من سورية[٢٩].

وفي عام ١٩٣٦، قبل الفرنسيون إضفاء الشرعية على الكتلة الوطنية، ووقعوا المعاهدة. والمعاهدة غيرت وضع الجبل، ومنطقة الساحل في الشمال، بضمهما من جديد إلى سورية بحيث تشكل البلاد دولة موحدة. وحاول الفرنسيون أن يثبتوا أن الدروز والعلويين يعارضون الخطة، و أن حمايتهم واجبة عليهم. ولقد ادعوا بالفعل في مراسلاتهم الرسمية أنهم الوحيدون القادرون على إقناع «الأقليات» بتأييد المعاهدة. وعلى كل حال، فإن الدروز لم يعارضوها، مع أنهم أملوا بطبيعة الحال في أن يمثلوا منطقتهم، مفضلين ذلك على التعامل مع جهل الآخرين بهم، سواء أكانوا من دمشق أم من باريس.

بحث الفرنسيون عن معارضين للمعاهدة بين العائلات الأقل نفوذاً

في الجبل، وعركوا على دعم أحد محبي الثقافة الفرنسية، والذي احتج والده المتعاون معهم سابقاً على إعادة الضم معرباً عن خشيته من طغيان الأكثرية على الأقليات[٢٧]. وقد احتفظ الفرنسيون بمراسلاته لأنها تمثل ذريعة ممتازة لتحفظهم من مغادرة الجبل. ولكن موقفه أسخط الدروز الذين كانوا عازمين على نيل الاستقلال[٢٨].

توافق علي مصطفى الأطرش، ابن عم حسن، مع الوطنيين. وكتب إلى الفرنسيين في نيسان ١٩٣٦ شاجباً مساعيهم إلى إثارة النزعة الانفصالية في الجبل. ثم إنه أصدر بياناً يؤيد فيه الاتحاد في أواخر أيار ١٩٣٦ . يبدأ البيان هكذا: «لقد سعت السلطات الفرنسية في الجبل، وتسعى على الدوام إلى خنق صوت الحقيقة التي تنادي بالوحدة السورية، لأنها تمثل تطلعات جميع سكان الجبل الذين تعنيهم مصالح البلاد العليا.» وأعرب علي مصطفى الأطرش عن استيائه من الفرنسيين الذين حاولوا عرقلة اللقاءات المشروعة لممثلي الدروز المطالبين بالوحدة، وعقدوا لقاءات خاصة مع أصدقاء فرنسا من القادة والوجهاء. وبعد ذلك كرر القول: إن الدروز يقفون وراء سورية وإعادة توحيدها، ولن يستطيع التدخل الفرنسي مهما بلغ حجمه أن يزحزحهم عن هذا الموقف[٢٩]. وفي رسالة لاحقة إلى ليون بلوم نفسه أنذر علي الأطرش الفرنسيين إنذاراً شديداً. والسؤال هو: كيف أصرّ الفرنسيون على أن جميع الدروز ميالين إلى الانفصال، وينفرون من المسلمين السنّة، بعد أن أصدر آل الأطرش مثل هذه البيانات العامة؟

وفي هذه الفترة، سلك حسن جادة الطريق. كان يخشى أن تتفجر الخلافات في الجبل، وتؤدي إلى انقسام يتعذر إصلاحه. ففي دمشق

عارض حزب عبد الرحمن شهبندر المعاهدة لأنها لم تف بالمطلوب. ودعم حسن المعاهدة، ولكنه كان يخشى من عواقب إقرارها. وفي فترة لاحقة نقد صبره، وهو الوطني المتحمس، وقاتل الفرنسيين في الأربعينيات.

لم يصادق الفرنسيون على المعاهدة رسمياً، ولكن الأوضاع في الجبل نظمت وكأن المعاهدة سارية المفعول.واختير نسيب البكري ليكون أول محافظ في الجبل في الوضع الجديد، وبما أنه من خارج الجبل لم يُقبل، وحل محله حسن الذي كان يطمح إلى هذا المنصب منذ زمن بعيد، حسب رأي بعض النقاد.

كانت أسمهان ناضجة بما يكفي لتفهم مغزى الأحداث، وما تنطوي عليه الانقسامات في الجبل.وفي ذلك الوقت، كان الدروز قد عرفوا أسمهان التي كانت تتوسط بينهم وبين الفرنسيين بين الحين والآخر(١٠). وبما أنها كانت شخصية بارزة، فقد كان يلجأ إليها، وإلى زوجها أيضاً، كل من حلّت به شدّة. ولقد تدخلت على ما يبدو في قضية فتاة كان وليّ أمرها يضايقها، وفي قضية خطف مثيرة بعد أن التجأ الشخصان إلى منزلها. دافعت أسمهان عن قضية العاشقيْن أمام أفراد العائلة، ولكنهم فضلوا زواجاً آخر(١١). وفي كلتا الحالتين، لجأت الفتاتان إلى أسمهان رأساً، باعتبارها أميرة، ووسيطة معروفة، ونصيرة محتملة للعدل.

لم تكن النزعة المحافظة مقتصرة على الجبل، بل كانت متفشية في الحياة السورية. وهذه النزعة كانت موضوعاً مثيراً للحساسية بين الفرنسيين والسوريين، وكان الفرنسيون يستخدمون ميزان حرارة ثقافي لقياس درجتها. ففي وقت مبكر أشير إلى أن السفير الفرنسي شُغل عام ١٩٣٤ باستمرار «التحيز الاجتماعي» بين السوريين، رغم المظاهر التي

لجعل المراقب يعتقد أن هناك «تأثيراً غريباً عميقاً». وشنّت المساجد السورية حملة على نشر مقالة في Sédution «دورية فرنسية» اعتُبرت إساءة لذكرى النبي. وبقي النزاع قائماً حول إقامة حفلات نهارية في السينما للنساء[12]. وهدد ممثلو المجتمع بالإضراب إذا سمحت السلطات الفرنسية للنساء بارتياد المسرح، واللواتي ترددن إلى هناك تولت الشرطة حمايتهن.

في هذا الجو، شعرت أسمهان أنها متعزلة عن الأفلام المصرية، وعن الحريات التي تمتعت بها في الماضي. تاقت إلى حياتها في مصر، بعد قضاء أربع سنوات في الجبل. وكانت من حداثة السن بحيث تساءلت عن الممكن، وعما كان ممكناً. وعذبتها أحلامها بعالم الغناء. تمكنت أخيراً من مشاهدة فيلم «وداد» الذي لعبت فيه أم كلثوم دور البطولة، وأنتجه أستوديو مصر. وفي دمشق اشترت تسجيلات أم كلثوم الجديدة التي لحنها القصبجي بأسلوب أكثر طموحاً. وأصغت أسمهان إلى صوت ضعيف يهمس إليها بأنها قد تؤدي هذه الأغاني أداء مختلفاً بعض الشيء. وجاءتها أخبار من فريد الذي حقق نجاحاً عظيماً في فيلمه الثاني «بلبل أفندي».

فكرت في علياء التي لم تزرْها كما تواعدا ذات مرة. وشعرت بالذنب حين أدركت أن عاطفتها قد تحولت بسبب حسن من أمها وحياتها السابقة في القاهرة إلى فهمها الجديد للحياة في الجبل. هل تغيرت تغيراً لا يرحم، أو أن الموسيقا ستبقى مصدر الوحي عندها؟

كانت قوة هتلر قد تعاظمت في أوربا، كما عرف الجميع. وغزت جيوش موسوليني إثيوبيا عام ١٩٣٥ مهددة البريطانيين في مصر. و في

دمشق (وفي كل مكان) كثر الحديث عن ترتيب القوى الأوروبية في المستقبل. وتساءلت أسمهان، شأن كثيرين، عن الأحداث المحتملة في أفريقيا الشمالية، وفي القاهرة طبعاً. وفي سورية كان كثير من الوطنيين مؤيدين للمحور، وكان عدم تصديق الفرنسيين على المعاهدة التي كافح السوريون من أجلها كفاحاً عسيراً أحد أسباب موقفهم بالتأكيد.

— — — — —

لم تدرك أسمهان التغيرات في جسدها على الفور. و التوق إلى ناس الماضي وأمكنته كان يزداد اشتعالاً في داخلها. كانت تستيقظ باكراً كل صباح، وتشعر بالاختناق والعطش والغثيان في آن معاً. و بعد أن تندفع للتقيؤ في الحوض، كانت تشرب الشاي وهي جالسة في شرفتها، وترنو إلى الطريق نظرة خالية من المعنى.

واتضحت الأمور عندما عرفت أنها حامل، ولكن اكتئابها زاد، وشعرت أن حملها يشبه ختْمَ قدرٍ مشؤوم. إن امرأة تحب زوجها حقاً لا تشعر أنها واقعة في شرك، أليس كذلك؟ لماذا كان إحساسها بالغثيان والاختناق يزداد وهو قربها؟ و لكنها أحبت حسناً، إلا أنها كانت تشعر أن هويتها قد تغيرت تماماً، وأنها مطمورة بالتراب على نحو ما، وإن بقيت على هذه الحال، فلن تكون هي ذاتها مرة أخرى على الإطلاق. والظاهر هو أنها قصدت بعض النسوة في السويداء وسألت عن طريقة تنهي بها الحمْل. وانتابها إحساس بالاختناق وهن يتكلمن. وفجأة أخذت تفكر في القيام بزيارة إلى القاهرة وأمها وفريد وأصدقائها القدامى.

في هذه الفترة نشأت توترات بين أسمهان وشقيقات حسن أدت إلى مواجهة حامية. كان موضوع الخلاف قضايا مالية متنوعة، و مسائل ملكية الأسرة[١٢]. غضبت أسمهان، وشعرت كأنها وحدها في المواجهة.

بعد ذلك طلبت من حسن مباشرة أن يسمح لها بزيارة أمها، فوافق على الرغم من ظرفها، أو ربما بسببه. وانطلقت إلى القاهرة مفعمة بالحيوية من جهة، و مرتعبة من جهة أخرى، لأنها كانت عازمة على محاولة التخلص من حملها.

وصلت، وتجنبت الصحفيين ـ لقد وعدت زوجها أن تفعل ذلك. أثارت رؤيتها مشاعر أمها. ثم إن أسمهان أجرت بعض المكالمات، ثم غادرت المنزل قائلة: إنها ستعود في الحال. طلبت أسمهان من الطبيب الذي أحيلت عليه أن يجري لها عملية إجهاض، فرفض رفضاً قاطعاً[14].

وهدأ استياؤها وخوفها شيئاً فشيئاً، ولكن الحمل والعمل كانا شاقين. وقبل العمل حلمت بطفلة ذهبية الشعر راكبة حصاناً! أخبرتها القابلة أنها قد وضعت بنتاً. كما تنبأ الرجل الغريب تماماً، ولكنها جاءت إلى الدنيا من غير حصانها[15]. شكراً لله!

لم يكن في وسع لبيب أن يعرف ما عانته أسمهان من اضطراب قبل ولادة البنت لو لم تنقل أسمهان هذه المشاعر إلى فؤاد وفريد. والأمر الغريب هو أن يحكي أخوها عن موقفها المتردد من الأمومة، وأن ترد هذه القصة في عمل منشور يتهم أسمهان بأنها امرأة لا أخلاقية تدفع عنها دور الأم – إذ أن الإجهاض محرم حتى هذا اليوم في المنطقة، إلا في حالات تتعلق بصحة الأم. هل كانت هذه إشاعة مثيرة ولكنها كاذبة لم يستطع لبيب مقاومة إدخالها في عمله؟ هذا ممكن.

بعد أن ولدت ابنتها كاميليا، تحولت أسمهان إلى أم مغرمة بابنتها. و اضطرت إلى الاعتراف بأنها لا ترغب في العودة إلى الجبل بعد أن

ذاقت ثانية طعم العيش الدافئ الحميم مع أسرتها في القاهرة. ولكن زوجها كان ينتظرها!

تركت ابنتها كاميليا في القاهرة مع أمها. وعلى ذلك يعلق لبيب قائلاً: إنها فعلت مثلما فعل جحا في القصص الشعبية حين ترك مزماره في البيت الذي باعه ـ ليزوره متى يشاء. سافرت أسمهان إلى الجبل[٦٦]، ولم يكن بالأمر غير العادي أن تربي الجدات الأطفال، أو يعتنين بهم مدة طويلة، لذلك ينبغي أن لا تسارع إلى اتهام أسمهان بالتصرف غير اللائق بالأم. أقام حسن حفلات من أجلها، وتقاطرت أرتال الضيوف إلى المنزل. و لكن الزوج كان مدركاً أن قلبها وعقلها كانا في مكان آخر، فشعر بالإحراج والتردد كما لم يشعر من قبل.

في ذلك الوقت، كان الجنرال الفيشي بيو Buaux يجول في المنطقة، فعرج على منزل حسن في السويداء، وتذكر أسمهان، ولكن لم يتذكر اسمها. وهذه الزيارة قد تكون حدثت حين كانت مقيمة هناك بعد مولد كاميليا. كتب بيو:

> ... لم تتكيف تماماً مع مشاق الحياة في الجبل، فحاولت أن تخلق في السويداء الحزينة جواً غريباً. كانت تستقبلنا بغير نقاب، وفي ثوب أبيض مكسَّر، وتتكلم فرنسية واضحة نقية تعلمتها في دير في مصر. وكان يُقدِّم لنا الكوكتيل أمام بار من خشب الماهوجاني Mahogany في صالون المنزل. وكان الشيخ عبد الغفار ذو العمامة البيضاء، يرمق المنظر باستنكار لم يحسن كتمانه، وقد أحاط ضباط فرنسيون، وفرسان في أزيائهم، بالأميرة التي كانت تضحك وهي تشرب مزيج

الشمبانيا والويسكي. لم يكن ينقص المشهد شيء، حتى
الباحث اللابس رداء الكاهن، العائش في حلم عالم محظور،
قسيس السويدا، الأثري الصارم الذي لم يتكلم إلا عن
الرفات والإزالات. أطلعني على الحضارة النبطية، وحملني
على الإعجاب بلوحات الفسيفساء المكتشفة في شهبا
(موقع قرب السويداء).. إن الزخرفة الرومانية قد استبقت
شهوانية سورية غريبة. فايروس Eros، إله الحضارة الهلنستية،
لم يستطع الإسلام أن يخلعه عن عرشه...
وذات يوم غادرت الأميرة المغنية السويداء، ولم تعد...
يقولون: إنها لو بقيت لأرغم عزرائيل على أن يختارها أو
يختار الشيخ عبد الغفار، كان على ملاك الموت أن يبقي على
حياة واحد منهما...[١٧].

وزعم لبيب أن أسمهان بدأت تستاء من حسن في هذا الوقت، بل
بدأت تكرهه، وفي أثناء الشجار كانت تلوم فؤاداً على ترتيب الزواج
منذ البداية. ومن المؤكد أن لقاء، بالمصادفة مع الدكتور بيضا صاحب
شركة اسطوانات «بيضافون» في دمشق، قد لعب دوراً في قرار العودة
إلى حياة الغناء في مصر. وفي هذه المرة سألها حسن: «ومتى
ستعودين؟»

كان وجهها غامضاً، إلا أن وميض قسوة خفيفاً بان في عينيها.
أجابت: «وإن كنت تطلب مني أن أعود، فاحلم بذلك دائماً. [١٨]»

-----



# الفصل الثالث

## انتصار الشباب

انضمت أسمهان ثانية إلى ابنتها وأمها عليا، في مصر. و حكت لها الأسرة عما ألمَّ بحظوظها من مد وجزر في أثناء غيابها. كان فريد قد تابع اتصالاته، رواظب على التدريب، ومنذ أن ظهر أول مرة أمام الجمهور وهو يتطور فنياً. فإضافة إلى تمكنه المستمر من العود، وبراعة صوته، فقد بدأ يلحن. كان المستقبل يبدو زاهياً.

وتحول حديثهم إلى مصر، والبلاط، والشخصيات البريطانية المهيمنة. فبعد وفاة الملك فؤاد، تولى ابنه الصغير فاروق السلطة في أيار ١٩٣٦ . وكان في البداية شعبياً إلى حد ما، واستفاد في أول عهده من بعض التحالف مع الأزهر، جامعة القاهرة الإسلامية الكبرى. و لم يلبث أن بدأ في تكوين وزارة غير معلنة بعد أن واجه تدخلاً ومعارضة من البريطانيين، ولاعبين سياسيين عديدين.

كانت أسمهان توّاقة إلى معرفة الملك الشاب الذي كان يدرس في انكلترا عندما سافرت إلى سورية. كان والده فؤاد مناوراً ماهراً، ومثالاً يصعب احتذاؤه. و كان قد تولى رعاية فاروق وهو صغير أحمد محمد حسنين باشا، وهو من رجال البلاط، ومكتشف ذكي، وفائز بجائزة. لم

يستطع المعلمون أن يحفزوا، أو يتحكموا في فاروق الشاب الذي كان طيب القلب، ولكنه كسول، وميّال إلى نشر الفضائح إن أفلتت الأمور من يده. وأخيراً أصبح حسنين أمين القصر، وهو موقع قوي، ثم تزوج لطيفة يسري ابنة الأميرة شويكار التي كان لها تأثير في فاروق. وأشار فريد إلى أن أحمد حسنين كان يشكل توازناً مطلوباً مع الملكة نازلي، الأم القوية المولعة بابنها، والتأثير المبكر لعزيز المصري، وهو رجل عسكري وقومي عربي كان البريطانيون يحذرونه ولا يحتملونه.

ومنذ أن عاد الملك الشاب من انكلترا، واعتلى العرش، مال إلى الاعتماد على سياسيين معارضين لحزب الوفد. وكان والده الراحل الأكثر مهارة في فن السياسة قد استخدم تكتيكات مماثلة[1].

وقد أوضح فريد لأسمهان أن السيد مايلز لامبسون Miles Lampson (المفوض السامي البريطاني) قد وبّخ فاروق عندما عزل النحاس باشا عن رئاسة الوزراء، لأن الوفد كان ما يزال يمثل أكثرية في البرلمان. و مع أن البريطانيين كانوا يكرهون النحاس، فقد أرادوا أن يكون في السلطة رجل قادر على التأثير في فاروق أكثر منهم.

وكتب لامبسون في يومياته في ٢٩ كانون الأول ١٩٣٨: «ثمة شطط في عمل القصر في هذا البلد، ومن سوء الحظ أنني لا أرى علاجاً لذلك. فلا أحد - حتى الأمير محمد علي (ولي العهد) - عنده الشجاعة للتصدي للولد (فاروق)إنه يتحول بالفعل إلى ولد مؤذٍ، وتظهر التقارير الأخيرة أنه حتى علي ماهر قد أخذ يفقد ذلك التأثير القليل الذي كان يمارسه عليه. إنها لمشكلة كبرى.»[2].

ويشرح لامبسون انزعاجه من «الولد»، ذلك الانزعاج الذي كانت

تخففه بين حين وآخر وعود فاروق الطيب بأن «يحسن العمل» بعد كل حماقة. ولما اشتدت حمى الحرب، زاد قلق لامبسون من تعاطفات فاروق المفهومة مع المحور، ومن الانطباع المتشكل عن مصر كلها. اقترح ترحيل الملك، فلم يوافق على ذلك آخرون، ومن بينهم أرشي ويفل Archie Wavell قائد القوات البريطانية. و بالطبع فإن فهم الجمهور المصري للكهم كان يختلف عن فهم البريطانيين له.

و أسرُّ فريد إلى أمّه وأخته أنّ بعض الأصدقاء يقولون: إنّ فاروق قد ارتاب بالعلاقة بين أمه نازلي وحسنين. و من المفترض أن يكون عيشهما قد بدأ عندما كانت العائلة المالكة تقضي عطلة الربيع عام ١٩٣٧ . وانتشرت إشاعة بأن فاروق قد سمع أنهما قد رتّبا موعداً ذات مساء، فحمل مسدسه، واندفع إلى جناح الملكة في قصر القبة.

ألحّت أسمهان على فريد قائلة:« ثم ماذا ؟ تابعْ»

« أجل، كان حسنين هناك، ولكنه كان يتلو على الملكة آيات من القرآن. هل يمكن أن تتصوروا ذلك؟ »[٢].

واستقرت القصة في أعماق عقل أسمهان. و ما لبث أن التفت حسنين باشا، والتفت عند استئناف عملها مزيداً من اللاعبين السياسيين في تلك المرحلة. وفيما يتعلق بفاروق، فقد بدا أنه في وضع لايحتمله حاكم شاب، فالبريطانيون يدينون ما يظهره من إرادوية ملكية، والمصريون ينتقدونه عندما يتم تأديب تلك الإرادة[١].

ومع أن معاهدة ١٩٣٦ تضمنت تخفيضاً للقوات البريطانية على الورق، فإنها لم تؤدِ إلى خروج هذه القوات، ولا إلى انتهاء تأثيرها. وتحوّل المفوض السامي إلى سفير جلالة الملكة، وعزم على خنق أي

معارضة ذات شأن للمصالح البريطانية، سواء أكانت من الأحزاب السياسية أم من القصر.

كانت معاهدات الاستسلام سلسلة من الاتفاقات التجارية التي منحت الوكلاء والتجار والحكومات الغربية امتيازات غير عادية تتعلق بالتعرفة المنخفضة، والمكانة الدبلوماسية والقانونية. ولكن هذه الامتيازات قد ألغيت عام ١٩٣٧ . كما أن المحاكم المختلطة التي وفرّت نظام عدالة بديل للأجانب، أغلقت بعد اثنتي عشرة سنة[٥]. إضافة إلى ذلك، انضّمت مصر إلى عصبة الأمم ، ولكن البريطانيين احتفظوا بالسيطرة على مستعمراتهم السابقة، إن لم نقل قبضتهم الخانقة. ولم تتزايد مخاوف البريطانيين إلا مع تزايد التوتر في أوربا.

لم يظهر أن الفاشيين في إيطاليا يمثلون قوة يمكنها وحدها أن تهدد مصر، ولكنهم كانوا قد قتلوا عُشر سكان ليبيا منذ مدة قريبة، ففي ولاية قيروان أعدموا ٢٤٠٠٠ من سكانها، وساقوا الباقي إلى معسكرات الاعتقال من ١٩٣١ حتى ١٩٣٩ [٦]. كانوا ينوون إقامة إمبراطورية في شرق أفريقيا وشمالها الشرقي. ولما استولى موسوليني على إثيوبيا في عام ١٩٣٦، صُدم البريطانيون والمصريون، وأدى ذلك إلى توقيع معاهدة التحالف الإنكليزية المصرية.

والنموذج الآخر المهم في سلسلة الأحداث المنذرة بالخطر كان استمرار التمرد والعمليات العسكرية في فلسطين[٧]. وبما أن أسرة علياء كانت من الأسر الوطنية السورية القاطنة في مصر، فقد عارض أفرادها السياسات البريطانية المتعلقة بالهجرة اليهودية.مع أن أقربائهم في سورية كانوا يعتبرون البريطانيين الحلفاء الوحيدين ضد فرنسا ـ على

عكس بعض السوريين الذين اعتبروا الإيطاليين، أو حتى الألمان، تحدّياً ممكناً للسلطة الاستعمارية القائمة. وبطبيعة الحال، فإن هذا الموقف يتباين مع المشاعر المصرية نحو البريطانيين، ومع الجو المحب للفرنسيين، والذي ألفته أسمهان الشابة.

كانت حرفة الغناء قد قطعت شوطاً بعيداً في فترة غياب أسمهان. فأم كلثوم لم تزل المغنية المفضلة عند أعداد كبيرة من الجمهور. وأخذ النسيان يطوي منافستيّها فتحية أحمد ذات الأسلوب التركي، ومنيرة المهدية. ولكن كان هناك مطربات ناشئات تخلين عن تقليد أم كلثوم الشابة في ارتداء الملابس السوداء، واتخذن ما درج في ذلك العقد من أزياء رومانسية مغرية. كن يسرحْن شعورهن على مختلف الوجوه، ويلبسن عند التصوير أثواب السهرة وأغطيتها. تشرّبت أسمهان كل ذلك تشرب المتعطش إليه. كانت تشتري إسطوانات وهي في سورية، إلا أن الفونوغراف لم يكن لينقل الزي، والجو، والقيل والقال. اتخذت مظهراً جديداً مع عودتها إلى الغناء.

جددت أيضاً صداقاتها القديمة، وأقامت صداقات جديدة، وعلاقات مسلية. ومن تلك العلاقات كانت علاقتها مع أمينة البارودي، وهي امرأة عنيفة وجريئة، وحسناء أيضاً، ولكنها مختلفة عن أسمهان من حيث جمالها الجسدي. كانت سمراء، صغيرة الجسم، ناعمة، وتنحدر من أصل شركسي. ولقد استوحى كثير من صديقاتها ثيابها المكسوة بالفرو، وقبعاتها اللاطئة بالرأس، وسيارتها المذهلة. وحتى أسمهان سرّحت شعرها مثل أمينة، وحسدتها على سلوكها واتزانها. وأشاع البريطانيون أن أمينة قد أطلق عليها بالسر اسماً رمزياً هو «الأرنبة السوداء». ورأى

بعضهم أنها كانت على صلة بالسلطات الأجنبية ـ ولعل صلات أسمهان بما وراء عالم الغناء قد أقيمت من خلال أمينة. إنما لا يوجد دليل على ذلك في الملفات الرسمية. ويقول الذين يتذكرون المرحلة: إن المرأتين كانتا من أكثر المشاركات في حفلات مدينة القاهرة جرأة، وأكثرهن لفتاً للنظر[٨].

وراقب فؤاد تورط أسمهان مع هذه المجموعة اللاهية، وسهرها المتأخر، وكذبها الأبيض، مراقبة الحزين الذي ضاقت عليه الحيلة. واجهها غير مرة وهي تصخب مثل جليسة أطفال مراهقة تفتقر إلى الخبرة. واستجوبها، واستجوب أمه عن مواعيدها، وتبعها في خفية ماشياً أو بالسيارة. وحاول أن يحدّ من تدفق الزوار والضيوف، ولكن ذلك ذهب كله سدى. ألم تدرك أسمهان أنها مازالت امرأة متزوجة؟ وذات مرة هربت أخته مساء، ولما عادت علم أنها قد نامت على كثبان الرمل تحت النجوم بالقرب من أهرامات الجيزة. روّعته الصدمة، فصار يقفل الباب كي يمنعها من الدخول، فصارت تنام في بيت الدرج.

تدهورت الأمور إلى حد هربت معه من المنزل، والتجأت إلى مسكن ريفي لإحدى الأسر المصرية المهمة والصديقة. حاول رب الأسرة التوسط بعد أن وعدته أسمهان بالعودة إلى المنزل شريطة أن يعاملها فؤاد معاملة حسنة. ولم يكتم فؤاد غيظه إلا بشق النفس بغية ضمان عودتها. ولما مضى إلى العزبة ليأتي بها، وجدها تغني للفلاحين وقد سحرتها بساطتهم، وفتنتهم هي بدورها بلا شك. فارتاع مما رأى. وبعد عودتها، لزمت البيت مدة من الزمن، ولكنها لم تلبث أن عاودت تمردها، بحسب رؤية فؤاد للأمر. اتصلت بالتابعي وسألته إن كان يمكنها أن تقيم في

منزله عدة أيام في ٣ آذار ١٩٤٠، وتملصت من فؤاد مدة يومين حتى أحضرها سمير زكي، والأمير أحمد طلعت[٩].

وذات مرة حدث أمر مثير للغاية. ففي أمسية غزيرة المطر(لا تقطر إلا قليلاً في فصل الشتاء)، أخذ فؤاد أسمهان بالسيارة إلى قصر في هليوبوليس حيث كانت ستغني في حفلة خاصة. وبما أنه لم يتلقّ دعوة، فقد قرر أن يتجول في المدينة، ثم يعود لأخذها في الساعة المحددة. ولما عاد وجد الأضواء كلها مطفأة في القصر، وعلم من خادم أن الشابة التي وصفها قد غادرت القصر من باب خلفي بعد وصولها بأقل من عشر دقائق. ولا حاجة إلى أن نضيف أن القصر لم تكن قد أقيمت فيه أي حفلة في ذلك المساء[١٠].

كتب حسن إلى فؤاد، وفؤاد كتب إلى حسن، واتفقا على تصفية الحساب. سافر حسن إلى القاهرة ثانية، وأرغم هو وفؤاد أسمهان على العودة إلى الجبل. داخلها اليأس، وشعرت أن مقاومتها قد انهارت. كانت هادئة في الظاهر مثلما كانت يوم انتظرت دعوتها إلى الغناء في الأوبرا، إذ حزمت أمتعتها في بطء وانتظام. وفي هذه المرة كانت أخبار تسجيلاتها وظهورها المريع أمام الجمهور قد سبقها إلى سورية. وسمع همساً كثيراً كل من لم يسبق له أن سمع شيئاً عن أسمهان الجريئة التي «كشفت شعرها للرجال.»[١١]. ولكن مكانة حسن في مجتمع الدروز جعلتهم لا يظهرون له أي بغضاء. وتوقع الجميع أن يعالج الأمر هو وفؤاد وحدهما.

وبما أن أسمهان لم تكن مدركة عمق مقاومتها، فقد بدأت تعاني حيوية مزعجة ورغبة جامحة، ويأساً بعيد الغور. لقد حلّت هذه المشاعر

محل السكينة التي كانت تغمر النجد الذي تناثرت عليه الأحجار الرمادية والسوداء. ولو لم يحدث شيء، لبقيت محتبسة هنا معه، ومعهم في هذه البرية... نهضت قبل الفجر وقلبها يخفق خفقاً عنيفاً، وأفكارها تدوّم. ما الذي كان يمكن أن يفعله المرء إلا امتطاء جواد، وهبوط التلة، واجتياز الكروم، والصخور، وعبور حقول الخوخ المحيطة بالقُريّا، قرية سلطان الأطرش الصغيرة؟ ما من شيء، ولا أحد ردّ عليها، لا الصخور، ولا الأعمدة الرومانية المحطمة، ولا العصافير الحمراء الصدر المنقضة على الأرض، ولا الفلاحون في سراويلهم الفضفاضة وعماماتهم الملفوفة وهم يسوقون عرباتهم المحملة بالعنب.

وذات يوم ركبت جواداً وانطلقت مع مجموعة من الصبايا. همزت الجواد ليعدو أسرع فأسرع وكأنها تدفعه إلى القفز فوق حافة الوادي. راقبتها الصبايا وقلوبهن في حلوقهن. وبأعجوبة نجت هي والجواد من الهلاك. حدّق فؤاد إليها مستغرباً عندما عادت مع صاحباتها.

أراد أن يناقش أمرها مع حسن عندما قدم الأخير إلى السويداء. وكان واضحاً أن حسناً تشغله أزمة سياسية أخرى، لذلك أمسك فؤاد عن الكلام. ولكن حين أخبرت أسمهان فؤاداً أنها تريد السفر إلى دمشق لشراء ملابس، أمرها أن تبقى في السويداء. تجاهلت الأمر، وذهبت مع قريبها يوسف الأطرش إلى المدينة حيث نزلا في «قصر الشرق»، فندق الطبقة الراقية آنذاك، والذي ما يزال قائماً في زاوية قبالة محطة الحجاز في قلب دمشق، وصار في السنوات الأخيرة لا ينزل فيه إلا السيّاح الإيرانيون من ذوي اللحى، وذوات الشادور.

استُدعي يوسف إلى غرفة أسمهان في منتصف الليل.(على قول

فؤاد)، فوجدها مغمياً عليها، وإلى جانبها زجاجة حبوب منوّمة. وفي الثالثة صباحاً، كانت دمشق، المدينة الصغيرة والأكثر محافظة من القاهرة، نائمة نوماً عميقاً. أخذ يوسف أقرب حصان مربوط، وانطلق ليحضر طبيباً. أعاد الحياة إلى أسمهان، ففتحت عينيها في بطء، فقال لها يوسف: «ماذا توقعت أن تري؟ نيران جهنم المستعرة؟» فقالت وهي لا تكاد تلتقط أنفاسها: «وهذي هي(جهنم) حقاً.»[١٢].

فكر فؤاد المرتاع في الأمر. كان حسن، محافظ الجبل، منشغلاً أكثر من أي وقت مضى. ورفضت أسمهان أن تكاشف زوجها، ولا حتى أن تشرح له يأسها، فقرُ عند فؤاد أنها لم تعد تحب حسناً. وهي لم تكن قادرة على أن تنجب له الولد الذي تمناه، ومع ذلك لم يتخلَ حسن عنها من أجل ذلك. كانت تلك هي المرة الأولى التي حاولت فيها الانتحار، وربما لم تكن الأخيرة، في اعتقاده. وبالفعل لم تكن الأخيرة[١٣]. وفجأة وصلت برقية من القاهرة تقول: إن عليا، مريضة جداً. حزمت أسمهان أمتعتها على وجه السرعة وهي تبكي. وعادت مع فؤاد مرة أخرى إلى القاهرة، المدينة الكبيرة المتحركة في سديمها الأصفر على الدوام. وسرعان ما استأنفت حياتها كمطربة، وأحرزت نجاحاً عظيماً رغم استمرار الشجار مع شقيقها.

سمع الملحن محمد القصبجي بأنها عادت إلى المدينة، فسرعان ما تلقفها للتدرب على عدة أغانٍ وتسجيلها. وإن ثلاثة من ألحانه جعلتها مطربة ذات حضور قوي، حسب رأي صميم الشريف، أولها أغنية«ليت للبراق عيناً فترى» وهي تحكي قصة ليلى الأسيرة، وكانت قد غنتها بهيجة حافظ في فيلم «ليلى بنت الصحراء» الذي حُظِر عرضه خوفاً من الإساءة إلى شاه إيران

الذي قدم إلى مصر لترتيب زواجه بأخت فاروق، فريدة الجميلة. كان أداء أسمهان لجاحاً عظيماً مع أن كلمات القصيدة حزينة ومتشائمة:

ليت للبراق عيناً فترى
ما ألاقي من بلاء وعنا
عُذبت أختكم يا ويلكم
بعذاب النكر صبحاً ومسا
غللوني قيدوني ضربوا
جسمي الناحل مني بالعصا
قيدوني غللوني وافعلوا
كل ما شئتم جميعاً من بلا
فأنا كارهة بغيكم
ويقيني الموت شيء يرتجى

والأغنية الناجحة الثانية كانت قصيدة بشارة الخوري «اسقنيها بأبي أنت وأمي» (وخلال زيارة للناقد الموسيقي صميم الشريف، قالت لي زوجته مندهشة: «يا لها من أغنية ألا تذكرينها؟ لقد علّق عم أسمهان وشقيقها عليها، وقالا إن تعبير أسمهان عن مشاعرها نحو أسرتها هو ما جعلها آسرة شأن غيرها من أغاني هذه المرحلة.»[١٤]

اسقنيها بأبي أنت وأمي
لا لتجلو الهم عني أنت همي
أملأ الكأس ابتساما
وغراما
فلقد نام الندامى
والخزامى

زحم الصبح الظلاما

فالإما ؟

وعمل القصبجي الثالث الذي أسهم في تقدم أسمهان كان أغنية«فرق ما بينا ليه الزمان؟»[١٥].

فرق ما بينا ليه الزمان ؟

والعمر كله بعدك هوان

فؤادي من حبك مجروح

وقلبي من بعدك بنوح

تعال شوف يا حبيب الروح

والعمر كله بعدك هوان

أسباب شقاي ذل الفؤاد

والعين ضناها كتر السهاد

امتى يعود لي عهد الوداد

والعمر كله بعدك هوان

وفي هذه الأغنية يلاحظ المرء صوراً تقليدية تتضمنها اللغة العامية. وكتب صميم الشريف أن هذه الأغاني قد كانت من التأثير بحيث أن مهارة أسمهان الفنية«بدأت تهز عرش أم كلثوم.»[١٦].

ويصف الشريف «التنافس» بين الفنانتين أم كلثوم وأسمهان على مستوى الصوت فقط، فأكدّ أن إمكانات صوتها، ومداه، وموسيقيته، ومهاراته في الأداء، تتفوق بها على الأصوات الأخرى كلها باستثناء أم كلثوم. والقصبجي كان المحفز الذي استطاع أن يمدّ ويدفع صوت أسمهان إلى حدوده القصوى. وفي هذا الوقت أخذ التنافس بين المطربتين بعداً

آخر، إذ نشب خلاف بين القصبجي وأم كلثوم أدى إلى إخراجه من تحت المطربة الكبيرة[١٧].

وفي هذه الفترة تعرّف الصحفي والناقد محمد التابعي إلى أسمهان في أمسية مسرحية، وما لبثت أن بدأت ترسل إشارات تعبر عن رغبتها في لقائه. وكانت المقاولة والممثلة فاطمة اليوسف التي صارت تصدر مجلة «روز اليوسف» تقدّر التابعي تقديراً عالياً، وتدعوه «الأستاذ» والمتخصص في نقد الفن[١٨]، وكان هو يكاتب مجلتها، ومجلات أخرى مثل «أخبار الساعة». ويظهر التابعي في الصورة بلا طربوش رجلاً نحيلاً، طويلاً، أنيق الهندام، ذا شعر قصير مجعد متراجع قليلاً، وما كتبه يوحي بأنه وقع في حب أسمهان، المغنية التي عرف تماماً أنها محتاجة إليه للدعاية. وهو يشفق على أسمهان البعيدة عن الأنظار، ولعله يبالغ في تصوير صداقتها ليشعرنا أنه قريب من موضوعه وخبير فيه. وهو يصرح، على كل حال، أن محمد عبد الوهاب لا غيره قد دعاه إلى لقاء أسمهان؟.

كان عبد الوهاب قد عمل مع أسمهان التي غنت في أوبريت «مجنون ليلى» في فيلم «يوم سعيد» (١٩٤٠)، ولكنها لم تظهر في الفيلم، إذ تمت دبلجة صوتها للممثلة سميحة - وقال بعض النقاد: إن سبب ذلك هو أن مظهرها لا يتفق مع مظهر المرأة العربية القديمة، وقال آخرون: إن شقيقيْها قد أقنعاها بعدم الظهور، أو أنها كانت تخشى الوقوف أمام الكاميرا. طلب منها عبد الوهاب تسجيلاً آخر للأوبريت الذي أحرز نجاحاً عظيماً. وهذا الموسيقار البارع كان مدركاً أهمية الرعاية الجيدة، فدعا التابعي إلى منزله، ولكن الصحفي انتابته مشاعر مختلطة حيال الفنانة التي قابلها:

لما أنهيا التدريب، عرّفها عبد الوهاب بي، فمدت يدها، وقالت وهي مقطّبة: «مفتون». وتحولت أسمهان في الحال من مطربة تغني من الروح، وتظهر أعمق العواطف في الأغنية إلى امرأة في نوادي الليل ـ أو على الأقل، إلى صورة تلك المرأة في ذهنها. سحبت يدها... كان في معصمها ألماسة، ولكنها كانت في الحقيقة من زجاج(١١).

أدى اهتمام التابعي بالفنانة الشابة إلى صداقة، إن لم يكن إلى ثقة كاملة، إذ لم تلبث، حسب قوله، أن أخذت تُسرُّ إليه بتعاستها المتعلقة بوضعها الأسري. ومع ذلك فإن المعلومات الخاصة، والتفاصيل التي يفترض أنها أخبرته بها عن محيطها السابق غامضة وغير دقيقة في أغلب الأحوال. ربما لم يستجوبها التابعي استجواباً دقيقاً بما فيه الكفاية، أو مال إلى التعميم. ويبدو أحياناً أنه قد حصل على معلوماته من مصادر صحفية أخرى(غير دقيقة) ،مثله مثل لبيب. وعلى كل حال، فإن أسمهان والتابعي يقدمان انطباعاً بأن معرفة شخصية حميمة قد نشأت بينهما خلال مدة محدودة من الزمن. وأن ملاحظات التابعي مكنته من إعادة تركيب سيرة أسمهان بعد وفاتها على نحو أدق من غيره من المصادر المنشورة (باستثناء نص لبيب المستمدة معلوماته من الأسرة).

لم ينظر التابعي إلى أسمهان كحسناء كلاسيكية. مع أن جمالها الأخاذ كان رائجاً في هذه الفترات التي راجت فيها شبيهات فيفيان لي Vivien Leigh. كتب التابعي قائلاً:

الحقيقة هي أن أسمهان كانت فاتنة، وجذابة، ورقيقة الأنوثة، ولكنها لم تكن جميلة وفق مقاييس الجمال

الموجودة. كان أنفهـــا مدبباً قليلاً وفمها واسعاً، وذقنها بارزاً بعض الشيء، وكلها ملامح غير محببة. أما عيناها... كانت عيناها كل شيء. كان فيهما سحر وأسرار. كانتا خضراوين تشوبهما زرقة[٢٠].

لقد بعثت هاتان العينان الحياة في ملامحها، وأسرتا جمهورها عندما خرجت من الإسطوانة إلى الشاشة الفضية، وجرحت كثيراً من المعجبين. وهاتان العينان اللتان لا تنسيان، استرعتا اهتمام السير ستيفن هاستنجز Steven Hastings، الضابط البريطاني الذي أضفى أهمية كبيرة على تأثيرها الجنسي:

كان الواحد يراهما داكنتين، والآخر مثل كهرمان مفبش يصدر ضوءاً ثاقباً، مثل شمس وراء ضباب مدينة هايلاند Highland. عينان نجلاوان خضراوان متحديتان تستحوذان عليك كأنك مثبت على شعاع راداري[٢١].

ومع أن التابعي ادعى أن أسمهان كانت سطحية، فقد اكتشف أنها أكثر من مجرد عاملة في مجال الفن. فلقد كانت امرأة حساسة،ومادية، ومؤمنة بالخرافة، والجانب الورع من شخصيتها يقابله افتقار دائم للوازع. وهو يخبرنا أنها كانت تبكي عند رؤية الغروب، وسماع الأغاني المحببة إليها، وأنها كانت تحمل مصحفاً صغيراً في محفظتها على الدوام، وأنها أصرّت على أن يدعوها باسمها الحقيقي: آمل.

والتابعي الذي اعتبر نفسه رجلاً نبيلاً كان في موقع لا يجيز له أن يوحي بأن علاقة جدية كانت تربطه بأسمهان (في حدود ما نعلم). ولقد صدمه عدم مراعاتها قواعد السلوك، إذ كان عنده أفكار محافظة بعض

الشيء حول طبيعة الفنانات والنساء عموماً. وحزّ في نفسه مع ذلك الارتياب في صدقها، ولا سيما عندما كتبت هي(أو أسرتها) مجموعة رسائل تهدد فيها صحفيين عديدين كانوا «يشوهون سمعتها»، ثم أقيمت دعوى ضدهم بعد هربها من مصر عام ١٩٤١ .

كانت أسمهان مطلوبة في الوسط الغنائي والاجتماعي. وحلقة أصدقائها كانت تنتقل عادة من القاهرة إلى الإسكندرية، أو إلى معتزل أسمهان المفضل في رأس البحر، أو إلى بيوت حماتها وحامياتها بالقرب من القاهرة. كان عند بعضهم «شاليهات» إلى جانب الأهرامات حيث يمكن للمرء أن يسترخي لا غير.

واتصل بها من خلال فريد صديق الأسرة القديم مدحت عاصم، وطلب منها أن تغني «يا حبيبي تعال ألحقني وشوف اللي جرالي» (التانغو التي سحرتني أول مرة) ـ ولحن الأغنية حديث بكل معنى الكلمة بالنسبة إلى ذلك الزمن، وكانت ماري كويني قد غنتها سابقاً في فيلم «زوجة بالنيابة». وهذه القطعة تطلبت سعة صوت، وأداء بلا إجهاد:

يا حبيبي تعال ألحقني شوف اللي جرى لي من بعدك

سهرانه من وجدي بناجي خيالك من قدك

وأنا كاتمة غرامي

وغرامي هالكني

إن نجاح العديد من أغانيها في هذه المرحلة، ومرونة صوتها ونغمته، إن كل ذلك قد جعلها تتبوأ مكانة جديدة[٢٢]. لقد غدت منافسة خطيرة لأم كلثوم. وتقول بعض المصادر: إنها كانت أكثر تدريباً

على الصولفيج، وأقل ميلاً إلى تغيير النوطة الموسيقية المكتوبة، وأوسع مساحة صوتٍ من المطربة الأخرى. ورأى بعضهم أن الجمهور قد لاحظ أن أسمهان أصغر سناً،وأشد جاذبية.

والأغاني التي اختارتها للإلقاء في حفلات خاصة، وسّجلتها، لم تكن كلها من النوع الحديث المتطور. إن بعضها يتصف بالبراعة التقليدية، في حين يتضح في بعضها الآخر أفكار الفولكلور المصري، أو المشرقي العربي، وإيقاعاته. ولسوف أناقش أغانيها مناقشة أكثر تفصيلاً في الفصل السادس.

لم تزل أسمهان في شقاء من أسرتها. ويردد التابعي رأي فؤاد في سلوكها السيئ. وكتب هذا الناقد أنها كانت تكثر من الشرب، وتدخن، وتسرف في إنفاق المال، وتتأخر في السهر. ونحو هذا الوقت، فاجأت التابعي الذي كان مسافراً لقضاء إجازة في المدينة السويسرية: ست موريتز St. Moritz. كان عادة يذهب إلى لبنان. ولكن النُخب غيرّت خطط إجازتها لالتباس الأوضاع في أوروبا، وصعوبة الحصول على تأشيرة دخول إلى المناطق الواقعة تحت الاحتلال الفرنسي.

وظهرت أسمهان في ميناء الإسكندرية فجأة، ومعها حقيبتها. قال مندهشاً: «مستحيل. مستحيل. أنت مجنونة. ماذا سيقول ركاب السفينة؟ هناك مئات من الرجال والنساء المصريين على متنها». هزّت كتفيها ازدراءً، وقالت: إنها قد أبلغت أسرتها بذلك، ثم أضافت: «ألست حرة؟» وهذا السؤال في واقع الأمر يدور عليه وجود أسمهان. وأجابها صديقها الأكثر محافظةً: «ليس إلى هذا الحد»، وتركها على الرصيف ترقبه وهو متأكد أنها جُرحت جرحاً عميقاً[٢٢].

وصلت أخبار الحرب المقلقة إلى ست موريتز، وعبرت المتوسط إلى مصر. أعلنت بريطانيا الحرب على ألمانيا بعد غزوها بولندا. وكان على المناطق التابعة أن تعلن موقفها تباعاً. وفي ١٣ أيلول ١٩٤٠، نُفخ في الأبواق حين سارت قوات الكوماندوس الإيطالية من فورت كابتسو Fort Capuzzo أمام قافلة شاحنات. كان موسوليني على يقين من النصر بحيث أن الشاحنات قد حملت تماثيل من رخام لتخليد ذكرى تقدم ايطاليا ضد العدو البريطاني[٢١]. ولم تصل إلى مصر قوات من أستراليا ونيوزيلاندا للانضمام إلى القوات، والألوية الهندية الموجودة فيها إلا في شباط ١٩٤١.

لم يكن القائد الايطالي، المارشال غرازياني Graziani متفائلاً مثل الدوتشي (موسوليني). كان يدرك اتساع الانتشار الإيطالي بعد القتال في أسبانيا، والمستوى المتدني لدباباتهم ومعداتهم العسكرية. أقام رجاله مخيماً عند سيدي برّاني التي لا تبعد كثيراً عن مرسى مطروح ذات المياه الفيروزية. واستعداداً للمواجهة قوّى البريطانيون مواقعهم أيضاً.

ولما عاد التابعي من سفره في الخارج، لم يتصل بأسمهان على الفور. كان قد قرأ خبراً مثيراً في صحيفة حول ارتباطها بشاب وسيم أنقذها من الأمواج على الشاطئ. وعندما اتصل بها لامته على الإصغاء إلى قصص سخيفة. فرغم كل شيء، على الصحفي، من بين كل الناس جميعاً، أن يتحرى الحقيقة.

كان هناك قصص أخرى عنها، ومنها علاقتها مع حسنين باشا لا غيره. وحسنين كان أكبر منها في السن، ولكنه رجل محنك، وربما مفيد لارتباطه بالنخبة. و السير إدوارد فورد، أحد معلمي فاروق، وصف حسنين باشا:

إن ذكرياته في أكسفورد تبعث السرور في نفسي... شاب ممشوق القامة، حاد الملامح، وشعره الذي وخطه الشيب مُشَّط إلى الخلف كاشفاً عن جبهة عالية، ومظهره البدوي واضح... ولم يكن له أي ميول سياسية(كذا)،ومع أن ثقافته غربية، فإن ذهنيته وطبيعته شرقيتان[15].

وفيما بعد، زعم بعضهم في المرحلة الضبابية التي أعقبت الثورة أن حسنين باشا كان يخدم البريطانيين، وبالتالي كان خائناً. وربما قُصد من هذه الإشاعة اتهام البلاط كله، أو الإشارة إلى تواطؤ المحور عندما مات حسنين في حادثة شاحنة.

ولا يسع المرء إلا أن يتساءل عن حقيقة علاقة كانون الأول - أيار التي قد يكون التابعي الغيور قد بالغ فيها. وكان عند أسمهان ما يدعوها إلى إثارة غيرته، فرغم كل شيء، فهو قد داس على عفويتها في الإسكندرية منذ وقت قريب. كان جمال أسمهان وشهرتها الفنية، وحيوية روحها، كان كل ذلك جذاباً. ولكن أسمهان ربما لم تعتبر حسنين إلا مجرد حام آخر، وعلينا أن نتذكر أن بعض المراقبين كانوا يولون اهتماماً كبيراً لعلاقات أهل البلاط بالنساء، بما أن معرفة هذه العلاقات قد تكون مفيدة لمتابعة أهداف متعددة. ولعل، قصة غرامهما، لم تتعدَّ الزيارة وتناول العشاء، خارج المنزل، ومجرد مشاهدتهما معاً. وأسمهان كانت، على كل حال، تعرف قواعد اللعبة - وكانت تدلي بتصريح.

أبلغت أسمهان التابعي، وأسرتها أيضاً، عن مكالمة بالهاتف مع حسنين.والظاهر هو أن مكالمتها قد قاطعتها نازلي الغيرى. وإعلام الصحفي بهذه الحادثة، يعني أن أسمهان كانت راغبة في أن يعلم بها

آخرون. وربما كان ذلك إشاعة سمعها التابعي في مكان آخر، وأكدتها هي (أولم تؤكدها)، أو ربما رغبت في أن يعرف التابعي أنها تصالحه بعد أن صدُّها. على كل حال، تكررت هذه الإشاعة، وتحولت إلى حكاية عن استمرار غيرة نازلي من المطربة.

في نهاية تشرين الأول، غزا موسوليني اليونان، وكانت بريطانيا ملتزمة بمساعدتها. وبما أن الجنرال ويفل Wavell كان منشغلاً بالتزامات تشرشل حيال تعرض مصر للهجوم، فقد قرر أن يهاجم الإيطاليين بالبر. وبدأ الهجوم في كانون الأول، وكان انتصار البريطانيين سريعاً ومفاجئاً. اهتمت أسمهان بالأخبار، وكانت تشغلها جبهتان: مصر والأوضاع في سورية. كانت في أثناء ذلك منهمكة في تعزيز عملها وعمل شقيقها فريد. وكان قد قُدِّم لهما عرض حقيقي لتمثيل فيلم. والمنتج ميخائيل تلحمه الذي كان آنذاك يدير شركة أفلام النيل قد سبق له أن سمعهما يغنيان، وكان دوره حاسماً في عملهما السينمائي.

إن الفيلم الذي ظهرت فيه أول مرة، أي «انتصار الشباب»، قد طبع صورة لا تمحى لها في ذاكرة جمهورها الواسع. والفيلم الذي صنع عام ١٩٤٠، وعرض عام ١٩٤١ أنتجه ميخائيل تلحمه، وأخرجه حامد بدرخان، المخرج الأول في أستوديو مصر. ولعب دور البطولة فيه أسمهان وشقيقها فريد، مع ممثلين وممثلات متمرسين هم: علوية جميل، وروحيه خالد، وماري منير، وثريا فخري، ولطيفة أمين، وأنور وجدي، وفؤاد شفيق، وحسن فايق، وحسن كامل، وبشارة واكيم، وعبد السلام النابلسي، وإدمون تويما، وعبد الفتاح القصري. وظهرت أيضاً أول مرة أيضاً، الراقصة والممثلة سامية جمال، حبيبة فريد في مستقبل الأيام.

احتلت أغاني فريد مكاناً بارزاً في الفيلم، وكانت كلمات أغانيه المتنوعة قد أتقن وصنع معظمها وأحكمه الشاعر أحمد رامي[٢٦]. ولم يوافق تلحمه على إعطاء دور البطولة للشقيقين إلا بعد مفاوضات طويلة، مع أن الفيلم كان معلماً من معالم حياتهما الفنية.

عكست عناصر متعددة من الحبكة واقع الحياة، واستخدمت كفاح الطبقات الاجتماعية من أجل تحقيق أسطورة نجاح عامة. وما استهوى المطربين والمتفرجين هو أن الفيلم عالج علاقة الحب والكراهية المتأصلة بين المجتمع العربي والمغنية. إن حب الغناء في الثقافة العربية قد نشأ من تراث شفوي قديم، ومع ذلك فإن المغني كان موضوعاً للازدراء في أغلب الأحوال. والظاهرة المدهشة في القرن العشرين كانت قدرات المطربين على الارتقاء اجتماعياً في خيال عالم الأفلام، وفي الواقع أيضاً، كما هي حال الشابين، سليليْ آل الأطرش.

اطلع فريد وأسمهان على مسوَّدات متعددة للنص معاً. وقرأت أسمهان خلاصة الحبكة:

«مطربان شابان هما الأخوان وحيد (فريد) ونادية (أسمهان) يصلان إلى مصر بالسفينة، ومقصدهم البحث عن الثروة والشهرة. يعرض عليهم أحد ركاب القطار المزدحم مكاناً للإقامة في القاهرة. وحين يصلان إلى مسكن مضيفهم، ترفض الزوجة وجود نادية، لذلك يقيمان مع أم إسماعيل، بنت البلد الودود. وفي أثناء استقرارهما في بيتهما الجديدة، يغني كل منهما أغنية، ويغني معهما من جيرانهم ثلاثة أشخاص هزليين هم جوز ولوز وبندق ( لطيف أمين، وفؤاد توفيق، وحسن فاروق). في حين يجتمع الجيران الآخرون للسماع.

يساعدهم الشلاتي في العثور على عمل في ملهى ليلي محلي.
يستهوي جمالُ نادية صاحب الملهى المشرقي(بشارة واكيم)، فيقبل أن يعملا عنده. يؤدَى مشهد من عملهما في الملهى مع فرقة قاعة الرقص.

يعبِّر زبون ثري هو محيي (أنور وجدي) عن رغبته في التعرف إلى نادية،فيطلب منها صاحب الملهى أن تجالس زبونه الأثير. ترتعب نادية، وترفض. يتذمَّر محيي، فيطرد صاحب الملهى الشقيقين البريئين اللذين لا يفهمان دواعي هذه البلبلة. يسمع محيي بما حصل، فيشعر بالمسؤولية والذنب، فيدعو نادية إلى إحياء حفلة في منزله الريفي، حيث يعرض عليها الزواج فتوافق.

تبدأ نادية حياتها الزوجية مع محيي، في حين يبقى وحيد والشلاتي الهزلي بلا عمل وجائعين. يزور وحيد مدير فرقة فنية هو طه، ويغازل فتاة جميلة هناك يتبين أنها شقيقة طه. تقنع الفتاة شقيقها بالسماح لوحيد بأن يغني، فيغني موالاً جميلاً يُطرب الموسيقيين،فيعرض طه عليه عملاً وهو يضمر له بعض الحقد.

يرسل وحيد رسالة قصيرة إلى نادية ومحيي يطلب منهما الاستماع إلى الراديو. يغني على الهواء أغنية يعبر فيها عن شعوره بالوحدة بعد الافتراق عن أخته مستخدماً صورة الطائر. تنزعج والدة محيي من نادية، وتشكو من وجود «مطربة» في الأسرة، وهذا يؤلم نادية إيلاماً شديداً.

يزور جوز، ولوز، ويندق نادية، ويزلُون في القول أمام أهل زوجها: إنهم كانوا جميعاً يعملون في ملهى ليلي . تعلن الأم أنها لا تستطيع أن تعيش مع كَنّة كهذه، وتوجه إنذاراً إلى محيي: طلّق نادية أو تبرأ من

أمك. تغـادر نادية مـحـيـي آسـفـة وهو نائم، وترجع إلى الفنا ء. يمرض محيي. وتحاول نادية أن تزوره، غير أن حماتها تمنعها من ذلك. ترتب لقاء معه، وتحثه على قبول الطلاق، بما أنها لا تريد أن تكون سبب إقصائه عن أمه. لا يرغب محيي في تطليقها.

يذهب وحيد إلى منتج آخر من أجل عرض أوبريته. يستخف به الرجل بتحريض من طه. يتقرب الثلاثي الهزلي إلى صاحب الملهى الذي أعلن أنه سيموّل إنتاج الأوبريت إذا قبلت نادية أن يتزوجها.

بعد ذلك يُعرض أوبريت وحيد «الشروق والغروب»، الذي يروي قصة بطلة شابة (تؤدي دورها نادية) تزوجها رجل مسنّ، ولكنها تحب البطل الذي يؤدي دوره وحيد. والبطل الذي يمثل الشباب في مقابل الثروة يفوز بالفتاة. وخلال فترة الاستراحة يثني محيي على نادية، ويعلن أن مشكلتها مع والدته قد انتهت. وتعود من الخارج حبيبة وحيد عائشة، وتكتشف أنه غير مرتبط بالفعل، وما يزال متعلقاً بها.»[٣٧].

إن عنوان الفيلم مأخوذ من كلمات أغنية وحيد الأولى التي تقول:

إن يوم انتصار الشباب قريب، وأن دموع الحزن ستغدو دموع فرح...

إن بطليْ الفيلم الشابين ليسا مصريين بل مطربين عربيين ترتبط نضالاتهما بالوضع القلق الذي يواجهانه في بلد الاغتراب. ومن الواضح أن تصوير أهل الفناء في هذا الفيلم يتصف بالحداثة مقارنة مع التصوير السابق للمطربين في الأفلام والمسارح الغنائية. فالبطلان يتزوجان، أو يطمحان إلى التزوج في أرستقراطية الأرض المصرية، والطبقة التجارية الأهلية الناجحة. ولكن المتوقع من هاتين الطبقتين أن تشعرا بالازدراء حيال البطل والبطلة، وتخجلا من العلاقة بهما. والنجاح الفني هو

العامل الحاسم في التغلب على هذه الحواجز الاجتماعية، وإنجاز انتقال اجتماعي.

تمثل موسيقا «انتصار الشباب» مجموعة أساليب تتراوح بين الاستخدام المصري للطرب في الارتجال الصوتي، وسمات الأوبريت الغربي العديدة. ومن الأشياء التي كانت مستحدثة آنذاك استخدام المغنييْن اللذين يؤديان سطوراً لحنية معاً بدلاً من مجرد ترديد الجملة الموسيقية في الجواب. لقد قُدّم الثنائي في أعمال السيد درويش المسرحية كقرار وجواب لكل صوت، شأن الآلة المفردة التي تعزف اللحن في حين تردد الآلات الأخرى اللازمة (نغمة الختام المختصرة عند نهاية الجملة اللحنية)، وليس كالثنائيات التي نسمعها في الغرب من حيث الأداء المتزامن، والموسيقا المتوافقة.

وكانت آلات موسيقية متعددة قد أدخلت إلى التأليف الموسيقي العربي من مثل الكمنجة الكبيرة Cello وكبرى الكمنجات double bass دعماً للآلات الوترية، وآلات النفخ النحاسية والخشبية. واستُخدمت الجوقة استخداماً تقليدياً وحديثاً. فالفرقة الموسيقية في «انتصار الشباب» تشغل القسم الخلفي من الصالة كما في الغرب، في حين كان موضعها التقليدي في الشرق الأوسط على خشبة المسرح. ويرتدي العازفون سترات سوداء، ويوجههم قائد الفرقة ـ في الماضي كانت الفرقة يقودها العازف الرئيسي: «القانونواتي»، أو «العواداتي» او «الكمنجاتي» منذ بداية القرن. والإضافة الجديدة الأخرى التي طُورت في الفيلم هي الموسيقا الخلفية التي أدخل فيها فريد إيقاعات ممتعة.

وفي حين كانت رسالة وحيد متفائلة: «الشباب سيتغلب على كل

شيء»، فإن رسالة نادية ومعناها مختلفان. فالمأساة هي أكثر ما يمكن التنبؤ به في قدر امرأة لا يحميها شيء.. فهي تسأل «ليالي البشر» في المطلع:«أين أنتِ الآن من ليل هواني؟»، ثم تخاطب الطيور التي ترمز إلى العاشق وعشيقته، بل ترمز أيضاً إلى الأخوين المطربين والممثلين. إن أداء أسمهان، وسطورها الموسيقية،أكثر تعقيداً وحداثة من أغنية شقيقها. واللون الغربي يستمر حتى السطر الذي تقول فيه:«والقمر باسم بالفرح»، ومع هذه الصورة من الشعر العربي القديم، تنتقل النغمة الموسيقية إلى نغمات ختام تقليدية(لون الطرب) وهي تجمل أغنيتها متحسرة:«أرجع الله لنا تلك الأماني...»[٢٨].

إن وحيداً وأسمهان كلاهما نقّبان مثل أمانيهما، ومثل الموسيقا نفسها. والقوى الشريرة في العالم والمجتمع هي التي تهدد سعادتهما بالخطر. والنظام الاجتماعي يفرض مأساته على أفراده، على أن التغلب عليه أمر ممكن.

لقد تمتع الجمهور بأداء أسمهان لأغاني فريد:«ليالي البشر» و«يا بدع الورد» و«إيدي فإيدك» (ثنائية الأداء)، و«كان لي أمل» (لعب باسم أسمهان الحقيقي)، و«يا للي هواك شاغل بالي»، و الأوبريت الذي يتضمن «الشمس غابت أنوارها» (عنوانها في الواقع«أغنية الغروب وأغنية الشروق»). وعند جسّ عائلة أسمهان بشأن المرحلة التقريبية التي حققت فيها أسمهان شهرتها، شوّش على الأمر بعض الشيء آراء سمعتها من بعض عائلتها تؤكد، بعد ما أنجزته في هذا الفيلم، أن شهرتها كنجمة سينمائية قد حققتها من خلال عبقرية فريد الموسيقية[١٩]. وفي الفصل السادس سأتحدث أكثر عن هذا الفهم الخاطئ المثير.

ولسوء الحظ، فإن هذا الفيلم، وغيره من أفلام المرحلة، قد صُنّف حسب معايير استشراقية،ودرامية غربية، وحسب معايير المدرسة الواقعية الجديدة التالية. إن جاكوب لاندو Jacob Landau، وهو أحد الذين يقولون بالحداثة المضادة للتقاليد، يعزو انشغال جمهور السينما العربي بالحبكة والموسيقا إلى تطور معين في تراث المنطقة المسرحي(من مسرح الظل إلى المسرح الغنائي)، وإلى أميّة الجمهور الوظيفية[٢٠].

وفي عهد عبد الناصر الذي تعزز فيه موقع الفرد العادي في مصر، فإن تأثر المرحلة السابقة بالحضارة الغربية هو ما تعرض للهجوم. فالمزاوي جمع بلا تمييز أفلام تلك المرحلة المبكرة موضحاً أن موضوعاتها كانت:

> متشابهة تشابهاً جلياً. فالمطرب، أو المطربة، يغطي صوتهما الجميل على عيوبهما،أو افتقارهما إلى المزايا الاجتماعية المحببة، وهذا ما يكسبهم إعجاب الجميع، فيفوز هو بقلب حبيبته، وتفوز هي بأمير أحلامها[٢١].

وكان النقد التقدمي الاجتماعي أكثر إخفاقاً حين اتهم مجمل الصناعة بالسعي إلى الربح، وبالتأثر الشديد بالغرب[٢٢]. وفي ثمانينيات القرن العشرين قدم محللون عرب وأوروبيون (توفيق صلاح،مثلاً) انطباعاً مؤداه أن السينما المصرية، والفكرة الفنية القيمة كلها في واقع الأمر، مستمدة من أوروبا، وأن قيمة الأعمال المصرية ترتكز على نجاحها في المحاكاة حتى ستينيات القرن الماضي على الأقل[٢٣]. ويلاحظ كلوني Cluny،أن مصر قد أنتجت من فترة مبكرة سينما «مستقلة» نسبياً من الناحية المالية بفضل دعم المصارف[٢٤]. وهذا الدعم المالي كان مسؤولاً عن المواقع التي بلغها مواطنون مصريون

في مجال التقنية والإنتاج والإخراج. وحامد بدر خان(١٩٠٩ ـ ١٩٧٠) الذي قصد أوروبا للدراسة، هو مثال المخرج الذي اتصف إنتاجه بالغزارة، وكان عنده «حساسية معينة.»[٢٥].

ولكن الجمهور العربي في تلك الفترة لم يعتبر «انتصار الشباب»، وأفلام أعوام الحرب مظهراً كاذباً من مظاهر الثقافة العربية. ومع أن أحد المعلقين على السينما المصرية يعترف بالعجز عن فهم افتتان الجمهور بأسمهان، فهو يُعنى بالهالة الغامضة التي تكتنف حياتها، وموتها الأسطوري[٢٦]، ويتجاهل الأسس الرومانسية والموسيقية التي قامت عليها شعبيتها في أول فيلم ظهرت فيه باسم نادية.

ثمة موضوعات أخرى واضحة في «انتصار الشباب». إن صاحب الملهى قد يبدو شخصية نمطية تتصف بالجشع والحقد. مع أن موهبة بشارة واكيم الهزلية تضخم الدور. لقد كان المهاجرون السوريون موضوعاً للريبة في مصر، مع أن الأدب الرسمي يصورّ حسن ضيافتها للجميع، وخاصة العرب الآخرين، والقول: «إن مصر هي أم الدنيا»، يستشهد به كثيرون. وبعد تطور الحركة القومية العربية صار التحدث عن الكراهية الإقليمية أكثر صعوبة.

كان السوريون، مواطنو سورية ولبنان اليوم، قد هاجروا إلى مصر على دفعتين، واستقروا في أحياء معينة من أحياء القاهرة (انظر المقدمة.) تزوج بعضهم في الجاليات السورية الموجودة سابقاً. وخالطوا السوريين المنتمين إلى طوائف أخرى، مع أن أتباع الكنيسة الشرقية قد ظلوا منغلقين إلى حد ما. وكانوا ميالين إلى عدم الاقتران بالمصريين[٢٧]. والصورة النمطية للسوري «الغادر» المنحدر من أصل وضيع قد استغلها

مصطفى كامل، القائد الوطني المصري، واحتج عليه سوريون بارزون من مثل السلفي رشيد رضا[٢٨]. والمرجح هو أن تحيزات مماثلة قد نجمت من التنافس الاقتصادي، والمواقف المختلفة في مواجهة السلطات الاستعمارية.

لقد حقق عدد من السوريين نجاحاً بارزاً في مصر، ومنهم، إضافة إلى من ذكرت آنفاً: خليل صعب، وعائلة سرسق، وآل التوتنجي الذين أنشأوا شركة التصدير والاستيراد السودانية، وعائلة الصيدناوي (نسبة إلى صيدنايا في سورية) التي كانت تتردد إلى مخازنها أسرة أسمهان[٢٩]. كان معظمهم لا يرغب في العودة إلى سورية، وأصبحوا مواطنين مصريين بعد صدور قانون رقم ١٩ عام ١٩٢٩، والذين لم يصبحوا مواطنين مصريين لسبب أو لآخر (مثل أسمهان) كانوا تحت الانتداب الفرنسي بعد تولي الفرنسيين سلطة الانتداب.

والسوريون الذين يتذكرون هذه الفترة كثيراً ما يعتبرون فريداً وأسمهان مطربيهم، ويعلقون على المنافسة الحادة التي واجهها فريد (خاصة) مع نظرائه المصريين. وما يثير الاهتمام هو أن الفيلم يغلّف هذا المأزق، ويخصص دور السوري الجشع الماكر لصاحب الملهى. وهنا يتيح لوحيد ونادية اللذين هما مهاجران سوريان أن يناضلا، ويظهرا استقامتهما، ويضمنا إعجاب الناس رغم انتمائهما إلى بيئة مشرقية.

الحياة تقلد الفن أيضاً. ومن المهم أن تماثل أسمهان «الغريبة» بالجالية المشرقية التي اتخذت موقفاً حاداً بعد أن دمرت سياسات عبد الناصر الوطنية حياتهم، وتمّ الاستيلاء على أملاكهم، لأن المطربة كانت من نواح عديدة امرأة مثقفة «غريبة» عن بيئتها المحلية - امرأة مزدوجة

الوطن، أو متخطية حدود الأوطان، كما يمكن أن نقول اليوم. والمهاجر، أو المزدوج الوطن هو منفي على الدوام - وقد تكون محببة عند الإنسان عدة «مواطن»، وعدة آفاق، وعدة أطعمة، وعدة حلقات من الأصدقاء. وأسمهان تندرج في هذا الصنف من النساء بما أنها تعرف دمشق، وبيروت، والقدس، والإسكندرية، ورأس البحر إضافة إلى الجبل والقاهرة. ولا يذكر كثير من الناس في الغرب (والشرق) إلا مرارة الكلمات في سِفر اللاويين: «لأنكم كنتم غرباء في أرض مصر» ولم يخلصكم إلا الرب. وهذه الفكرة تقدم تبسيطاً سافراً لمعادلة فريد / أسمهان المطربين الغريبين الشريدين، واتهاماً ساذجاً للثقافة العربية.

ويعالج الفيلم أيضاً صراعاً فنياً مركزياً يتعلق بصورة المطرب في مصر، حين يطلب صاحب الملهى من نادية أن تجالس زبونه المفضل عنده. فالمطربون، نساءً ورجالاً، كان يطلب منهم أن «يختلطوا» بالجمهور، أو يصادقوه (وأحياناً أن يشربوا معه)، على أن الاهتمام بتفاعل النساء مع رجال غرباء كان ولا يزال أمراً يثير اعتراضاً واضحاً. وهذه مسألة أكثر تعقيداً من ملاحظة الحاجة إلى البراعة، أو الاستعداد للبغاء (بغاء الجسد أو الروح).

إن الفنان لا يستطيع أن يعتمد في معيشته على ما يجنيه من فنه،لذلك لا بدّ له من حامٍ، مع أن الحامي يلزم الفنان بدفع الثمن. وفي أغلب الأحوال، يجب أن تتم مراحل العمل كلها والحامي في البال، وعلى هذا فإنه يحدد ويرسم نشاط الفنان وإبداعه. وسواء في الملهى أو في الحفلات الخاصة والعامة، وحتى خارج المسرح، يتوقع من الفنان أن يسرّ خاطر الحامي. وقد يكافئ الحامي المطربَ بالحلوان، أو بأعمال قادمة، أو

بالهبات. والمحافظون العرب لا يجزعون من تصرف المغني فقط، بل من تصرف الحامي أيضاً. الحامي الذي يفقد السيطرة على نفسه عندما يطرب، وقد يبذر ماله إظهاراً لذلك. والشرور المرتبطة بعالم الغناء من مثل الشرب، والمخدرات، والقمار، يجعلها مشكلة أيضاً.

لم تصبح أسمهان غنية بين ليلة وضحاها. لقد عانت بالفعل عوزاً دائماً في الفترة التي توطدت فيها مكانتها الفنية. وفي حين لم يؤثر هذا العوز في منزلتها الاجتماعية. فقد كان بلا شك وضعاً صعباً، ومقيداً لها، ولاسيما أنها ذاقت مرارة الفقر فعلاً في مطلع حياتها. والتعريض بالمطربين وحيد ونادية اللذين «يبيعهما ويشتريهما» حُماتهما إلى حد ما، يقابله في الواقع اعتماد أسمهان على ما يلزم من علاقات وشعبية حتى تُدعى إلى الغناء في الحفلات الخاصة مقابل ثلاثين أو أربعين جنيهاً مصرياً للأمسية الواحدة. كانت هذه الدفعات ضرورية لتعزيز كسبها الزهيد من إذاعة أغانيها في الراديو كل شهر، هذا الكسب الذي ارتفع إلى خمسة عشر جنيهاً[١٠]. وهذا النقص في المال لديها مرده إلى أن أسرتها ـ علياء وفؤاد وفريد ـ كانت تطلبه منها باستمرار. ولقد عبرت عن ذلك بشيء من المرارة حين قالت: «إن أسرتي لم تكن تقول لي: صباح الخير، من دون مقابل!»[١١].

وكما يوحي الفيلم، فإن الزواج هو التجربة المؤدية إلى القبول الاجتماعي.لذلك فإن الاثنين، أي وحيد ونادية في الفيلم، أو فريد وأسمهان في الواقع، قد غيّر النجاح وضعهما الاقتصادي، ولكن تغير وضعهما الاجتماعي كان مستبعداً في مجتمع مثل المجتمع المصري،رغم كرم المنبت، ودور الضرورة فيما احترفاه. هاهنا يمكننا أن نشعر بالفرق

بين مصر أعوام الحرب، والمجتمع الآن، حيث يمكن أن تزيل الفروقَ ثروةٌ كبيرة جمعت على حين غرة.

ينبغي أن تكون أسمهان قد أدركت أن مفتاح تصوير نادية يكمن في شَبَه الدور لها. لقد اختارت طريقة طبيعية للتمثيل، لذلك تظهر واثقة، وواضحة، وفارضة نفسها بالقوة. ولغة جسدها غير معقدة، وخالية من التكلف والتأنق،ومع ذلك مغرية إغراء، لا اضطراب فيه. لقد تعلمت في مكان ما (من مراقبة الممثلات؟ من المخرج؟) أن توجه كل طاقتها إلى الكاميرا، وأن ترسم على وجهها التعبير المناسب. هل خلّفت أسمهان نادية وراءها عندما طُوي الفيلم؟ ليس تماماً.

أدى إنتاج الفيلم إلى عروض متزايدة من الملحنين، وإلى قصة غرام عاصفة مع مخرج الفيلم، أحمد بدرخان. شوهدا معاً قبل الأفلمة وخلالها. والعلاقات في موقع التصوير أمر شائع في أرجاء العالم كافة، كان بدرخان شخصاً جذاباً، محنكاً، ذكياً، وربما أكثر تأثيراً من ممثل مشارك في البطولة. ترصّدها التابعي (هل كان ذلك مجرد إخلاص للمهنة الصحفية؟)، واكتشف أن أسمهان كانت تزور بناية يملك فيها بدرخان شقة باسم آخر. قرر الاثنان الزواج، وبأعجوبة تخلّى التابعي عن غيرته، وكتب أن بدرخان يمثل أفضل أمل ممكن لأسمهان في الزواج. كان يعتبره رجلاً شريفاً مكرساً وقته للإبداع والفن. ولن يشوه مواهب أسمهان وقدراتها[12]. ومعارف الاثنين كانوا يعلمون أن بدرخان أحب أسمهان حباً صادقاً.

كان الزواج سيئ الطالع. وكما في قصص الحب العديدة في الأدب العربي، أو في حكاية «انتصار الشباب»، أفسد تدخل العائلة سعادة

العاشقين. وفي هذه الحالة، تدخلت كلتا العائلتين، وناشدتا مسؤولي الحكومة أن يلغوا الزواج. استندت حجة عائلتها إلى انتمائها إلى طائفة لم يكن بدرخان واحداً منها، وبالتالي فإن الزواج لن يُعترف به. (هذه المشكلة غير مذكورة في المصادر المصرية.) ولكن حجة موظفي الدولة كانت هي أن أسمهان لم تكن مطلقة رسمياً من حسن الأطرش. لقد دام الزواج أربعين يوماً فقط [١٢].

وأكد بعضهم أن هذه القصة قد اختُلقت لتوفير غطاء للعلاقة ليس غير. في حين سألني بعضهم عن الفرق بين العقد الشرعي الذي حاولا إبرامه، والزواج العرفي الذي اتفقا عليه. والجواب هو أن عقد الزواج لا يمكن أن يسجل إذا لم يتوفر ما يثبت الطلاق.

وثمة إشاعة أخرى تشير إلى حاجة أسمهان إلى الزواج من مصري للبقاء في البلد، وأن صفعة بدرخان لن تسبب لها أي أذى. كانت تلك الأعوام أعوام حرب، وقد صدر فيها مرسوم خاص يمنع المصريين من تزوج أجانب من غير مبررات مقبولة. وما يثير الاهتمام هو أن أسمهان لم تصبح مواطنة مصرية في وقت مبكر. ولعل السبب هو أنها وصلت إلى مصر قبل قانون ١٩٢٩ الخاص بالهجرة، لذلك لم تعلن إقامتها، أو لأن حسناً تزوجها. على كل حال، ضمنت المصاعب القانونية انتصاراً لعائلة أسمهان. فالتابعي يؤكد أن أسمهان لم تستطع أن تقدم وثيقة طلاق من حسن، ورغم ذلك فقد أكدت أن الرجل في الجبل لا يطلب منه تسجيل الطلاق، بل الإعلان عن نيته ثلاث مرات أمام شهود. أرسلتها الحكومة الفرنسية إلى السلطات الفرنسية لإعادة النظر في أوراقها. وفي أثناء ذلك اتصلت الأسرتان كلتاهما، وأصدقاء فؤاد الأطرش النافذون،

بالموظفين الفرنسيين والمصريين. وأخيراً انهارت أسمهان تحت الضغط، ودمرّ انفصالهما بدرخان[11].

قال أقرباء أسمهان: إن حسناً لم يطلقها إلا حين ظهرت في «انتصار الشباب»، ومع ذلك أعلنت أسمهان مرة بعد أخرى أنها قد طلّقت في وقت سابق، وأنها لو كانت متأكدة أنها لم تزل ملتزمة بالزواج لما بادرت إلى الاقتران بأحمد بدرخان. وقال أقرباؤها: إن حسناً شعر بالإهانة عندما عُرض الفيلم، كما شعر شاب من المنطقة أطلق النار، على ما يبدو، على الشاشة حين ظهرت أسمهان.

وكما ذُكر آنفاً، فإن حسناً تزوج تسع نساء، تباعاً. ولما قابل أسمهان أول مرة لم يكن شاباً غراً. والظاهر هو أنه تزوج هند علم الدين حالما طلق أسمهان. وبما أن الدروز يحرمّون تعدد الزوجات، فإن تاريخ طلاق أسمهان منه مهم، وإن كان غير مقنع بسبب عدم تطابق المصادر. وبعد وفاة أسمهان، تزوج حسن لبندا جنبلاط، شقيقة كمال. ومع ذلك، عذبه حب أسمهان، وكان الطلاق(رغم اللواتي تزوجهن جميعاً) تنازلاً أكرهه عليه عدم قدرته على التصالح معها.

—————

أكد أقرباء أسمهان السوريون هيام حسن بها. وأوضح عبد الله: «إن حبه قد أعماه عن مشكلاته معها. إضافة إلى ذلك، فهو لم يتزوج قبل أسمهان إلا نساء من بيئته، وكانت هي مختلفة عنهن في تمدنها، وأفكارها الجديدة، وثقافتها العالية.» وأضاف منير: «جمعت حوله أقرباء» كلهم(أي كسبت له دعم العائلة)، في حين أن النساء الأخريات لم يكنّ يفهمن السياسة.» وتابع عبد الله قائلاً: «إن أسمهان من

أطارشة السويدا ء، أي من فرع قوي من فروع العائلة، وكانت هي قوية فجعلت العائلة تدعمها (داخل الزواج). ولقد ساندها عبد الغفار (والده) في البداية على الأقل، ولكنه فيما بعد أنكر عليها فعلها لأنها كانت ابنة السويداء في نظره، وفي آخر الأمر انحازت أكثر إلى حسن (الذي تبنّى سياسات مختلفة في تلك المرحلة). »[١٥].

يقول لبيب: إن حسناً قد وصل إلى مصر، وقصد فندق ميناهاوس Mina House في الجيزة مع ابن عمه. كانت أسمهان هناك،لأنها، بحسب قول لبيب (وفؤاد)، كانت قد هربت من شقة الأسرة، وأقامت في الفندق[١٦]. وجدها مع ثلة من الطبقة الراقية، إلا أنها تركت صحبها لمعالجة الأمر الطارئ. كان حسن يشعر بألم شديد، ولا يدري أي نهاية سعيدة للأحداث.

كان ظهورها في الفيلم لا يحتمل. وبدأت هي الهجوم، وقالت له: إن عودتها إليه بالإكراه غير ممكنة. وهذا الموقف لم تتخذه لأنها لم تكن تحبه، فهي قد حاولت أن تعيش معه، وتتبنّى قضيته السياسية المناوئة للفرنسيين، غير أنها كانت مخلوقة للفن، وليس للإخلاص والتقاليد. قالت: «وقفت معك من أجل الاستقلال والتحرر، أجل وقفت. ولكني خُلقت من أجل هدف آخر. أفضّل عمل فريد، وعمل أم كلثوم، أفضّل الفن.» تكلمت على عجل، لأنها كانت راغبة في العودة إلى ضيوفها. بدت وكأنها تحمله على ضربها ضربة قاتلة مرة وإلى الأبد. ولكنها كانت تعلم طبعاً أن حبه العظيم لها يردعه عن ذلك. بعد ذلك سألها، وقد أذعن لها، إن كانت تريد الطلاق، فأجابته: نعم إني أريد[١٧].

وأكد شقيقها أنها بعد الطلاق أصبحت هائمة حزينة، فأمعنت في

لهوها وطيشها، ثم انتقلت أخيراً إلى شقتها الخاصة في بناية إموبيليا. وهذا المبنى الضخم مازال قائماً في قلب القاهرة حتى الآن، وفي ذلك الزمن كان مكاناً مرغوباً فيه للسكن والمكاتب، وفيما بعد أعيد بناؤه من الخارج، وأعيد بناء الطريق المؤدية إليه[١٨]. ونستطيع أن نتخيل أسمهان وهي تستقبل الزوار في شقتها ذات السقف العالي، والمستويات والخطوط الرائعة غير المتناظرة، والكسوة الخشبية، وتقف على الشرفة المطلة على سماء المدينة. إن هذا الوضع المستقل قد أسخط أسرتها بلا شك، وهي التي تعودت مراقبة شؤونها مراقبة دقيقة.

ويزعم فؤاد أن جانباً شريراً من شخصية شقيقته قد ظهر في هذه الفترة. كانت قد أخذت تشرب قبل الطلاق، والأمر الغريب هو أنها لم تظهر ثملة قط، إذ كانت تسعى جاهدة إلى نسيان قلقها وتوترها. لقد عقلن فؤاد سلوك أخته حين اعتبره نتيجة لما كانت تشعر به من ألم.

في هذه الآونة، فقد فؤاد السيطرة على كسب أسمهان، فأنفقت أموالاً كثيرة مع أصدقائها، وبدأت تقامر. وهذا أيضاً يمكن فهمه بشيء من التحفظ. فلا شك في أن إنفاقها على نفسها قد زاد، بما أنها لم تزل تحتفظ ببعض إيراد فيلمها. وكما أكد فؤاد، فإن النوم قد جافاها، وصارت تقضي الليالي خارج المنزل، رغم تهديده لها وضربها. وهو لا ينكر أنه أساء معاملة أخته، ولكن ذلك كان استجابة ساخطة من تدخلات التابعي، وخالد محسن باشا، أحد أصدقاء الأسرة. ورغم كل شيء، فقد كان واجبه كأخ أن يتعامل مع «المرأة الشريرة» التي تحولت إليها أخته.

كان انتقالها إلى شقتها الخاصة حالة غير مسبوقة بالنسبة إلى

امرأة «محترمة». وهذا كان خطوة شعرت أنها مرغمة على اتخاذها بغية الابتعاد عن أسرتها. وفؤاد كان ساخطاً من هذه الحالة في أثناء التفكير في هذه المرحلة. وعلى كل حال، فإن ذلك يعني أن أخويها لم يستطيعا أن يتعقبا نشاطاتها التي اشتمل بعضها على السياسة.

وعلى الجبهة السياسية، كان الفيشيون مسيطرين على سورية، والبريطانيون غير متأكدين من إمكاناتهم هناك، ولاسيما بعد أن حلّ الجنرال هنري دانتز Henry Dentz محلّ جان شياب Jean Chiappe. وظهر أن لدول المحور مقاصد جادة في العراق. والبريطانيون الذين ابتهجوا بانتصار الصحراء، والاستيلاء على بنغازي في السادس من شباط، أصبحوا قلقين الآن من وصول الجنرال إروين رومل، ثعلب الصحراء، لإنقاذ حملة المحور باقتفاء أثر الإيطاليين. وكان هناك أيضاً ضغط ألماني على بوغسلافيا، واليونان، وتركيا. وفي آذار وقعت أحداث أثارت مزيداً من القلق، إذ شُنَّ هجوم جوي خاطف على لندن في الثامن من الشهر، وحدثت مظاهرات في سورية التي كانت تعاني نقصاً في المواد الغذائية، وهذا ما جعل دانتز يفرض قانون الطوارئ في السادس والعشرين من الشهر. وفي الثالث والعشرين منه بدأ قصف مالطا، وعند نهايته هاجمت دول المحور البريطانيين بالقرب من بنغازي، وردتهم إلى طبرق على وجه السرعة.

ومع أن أسمهان كانت منهمكة كل الانهماك في عملها الخاص، فإن الأخبار من الجبهة الشرقية والغربية كانت تقلقها. غنت من تلحين مدحت عاصم أغنية «دخلت مرة في جنينه». ثم أتيح لها أن تعمل مع ملحن أسطوري هو رياض السنباطي. لقد لحّن قصيدة أحمد فتحي: «حديث

عينين» على أن تغنيها أم كلثوم. ولكن أم كلثوم لم تنجح محاولتها أثناء التدريب إجراءً تغيرات موسيقية في القطعة التي انطوت على تقييدات إيقاعية صارمة تميزت بها موسيقا السنباطي. وأقنع القصبجي السنباطي أن يعطي الأغنية لأسمهان، فكانت نجاحاً لها. وبعد هذا العمل، لحّن القصبجي «هل تيّم البان». وكتب صميم الشريف أن أسمهان بهذه الأغنية:

> غدت وكأنها تخرج من جلباب الشيخ محمود صبح، ومن تحت عمّة الشيخ زكريا، ومن بين أنامل داود حسني، وآهات فريد غصن، ودهشة محمد القصبجي... وأضحت أسمهان بعد هذه القصيدة الفريدة الطويلة قمة في الغناء، وقمة في الأداء، تضيء بصوتها الشجي على الدنيا، وتشع بها الدنيا[٤٩].

لم تكن هذه المرة هي الأخيرة التي تُعمل فيها أغنية لأم كلثوم ثم تُعطى لمنافستها. فهناك أيضاً مونولوج «تغريد البلابل» المعروف بعنوان «يا طيور»، والذي يتضمن مقطعاً بالسبرانو Soprano على الطريقة الغربية. ولما «امتقع وجه أم كلثوم من هذه الأغنية» لأن «حنجرتها الذهبية لم تحسب حساب علم الموسيقا الغربية، الصولفيج»، حولها القصبجي إلى أسمهان على الفور[٥٠]. إن مقطع «ملكة الليل» في الأغنية قد يبدو متميزاً في نظر المستمعين المعاصرين، إلا أنه أظهر أيضاً في نظر مستمعي المرحلة أن «فتاتنا» أسمهان استطاعت أن تضاهي في الغناء مطربات من مثل دينا ديربن Deanna Durbin، أو جيني لندز Jenny Linds.

وأخذ الزحام يزداد في ملاهي القاهرة، مع ازدياد تدفق أزياء

الخاكي. وقد وصفت مؤرخة جريئة هي فريا ستارك Freya Stark هذه الحالة فقالت:

كان تسرب القادمين قليلاً في عام ١٩٤٠ . ضباط شباب نحاف كانوا يشقون طريقهم بين الطرابيش والملابس المدنية، ولكن التسرب تحول على التدريج إلى تيار عظيم...[٥١].

كانوا يتجمعون في مقهى Groppi للراحة والتسلية، فيجلسون إلى الطاولات لاحتساء الشاي، أو القهوة، أو لتناول المعجنات، أو للتحدث، أو في قاعات الطعام في فندق شبرد Shepherd، أو على مصاطبه، حيث تتلاصق كراسي الخيزران إلى حد يمكن معه استراق السمع إلى كل الأحاديث حينما يتوقف عازف البيانو عن العزف. كان يقدم الشاي نُدُل في جلابيب بيضاء ناصعة، وكانت تُشاهد وجوه غير مألوفة. وأسمهان كانت تتردد أيضاً إلى حديقة السطح في فندق الكونتنانتل Continental، وإلى البار الشعبي في الكوسموبوليتان Cosmopolitan القديم في وسط المدينة، وهو مركز للقصف خفي ومفعم بالحيوية، وإلى ميناهاوس ذي الغُرَصات الجميلة. وكثيراً ما كانت تُشاهد أسمهان في مركز الحفلة، أو سائرة مع أمينة البارودي وقد تشابكت ذراعاهما. وبين روّاد الحفلة كانت مندسّة آذان وعيون للمحور. كما حذّر البريطانيون، مع مواصلة نشاطهم التجسسي الخاص.

لم يكن «حُماة» أسمهان مبالين كلهم إلى الإنكليز بأي حال من الأحوال. كانت مصر محايدة من الناحية التقنية، وتقرُّب النخبة من الفرنسيين كان يُستخدم وسيلة لمقاومة البريطانيين. لقد تنافست الدعايتان البريطانية والألمانية في جو القاهرة الدافئ، ولم يكن ثمة ما

يدعو إلى الثقة بالحلفاء. فخلال عام ١٩٤٠ كانت قوات الجنرال ويفل Wavell التي لم تتجاوز الثلاثين ألفا على خطوط الجبهة قد واجهت تقدم الإيطاليين. ولما توفي حسن صبري الذي حلّ محل علي ماهر، دعم رئيس الوزراء الجديد، حسين سري باشا، الحلفاء. وفي ١٠ كانون الثاني ١٩٤١، قصف الألمان مجموعة سفن بريطانية، بما فيها سفينة إلستيرياس Illustious الحربية التي تزن ٢٣٠٠٠ طن، والتي كانت متوجهة إلى القاعدة البريطانية في مالطا. ولما وصل رومل إلى شمال أفريقيا في أواخر الربيع، كان لقلق الحلفاء أسباب وجيهة.

كانت تتردد إلى الأماكن التي كانت تتردد إليها أسمهان وأمينة أميرتان من أصل سوري أيضاً. هما لولي، ولينا أبو الهدى، بنتا أبو الهدى الصيادي المشهور (من بلاط السلطان عبد الحميد)، ولكنهما كانتا أكثر رزانة من أسمهان وأمينة. بدأت لولي المتخرجة من أكسفورد تعمل في منظمة فريا ستارك «إخوة الحرية»[٥١] الهادفة إلى تعزيز قيم الحرية والديمقراطية ـ أي المكافآت الأقل مادية لمقاومة الفاشية. وكان للمنظمة مكاتب في بناية ضخمة في الزمالك. هل كان لأسمهان علاقات مع هذه المجموعة الموالية للبريطانيين، والمناصرة للديمقراطية؟ لم يكن لها علاقة خاصة، إنما كانت هي وأمينة ترتادان بعض الأماكن التي كانت ترتادها تلك المجموعة، ولكن حركاتهن لم تكن مشتركة، بل متوازنة، بما أنهن لم يكن في اللفيف نفسه، حسب قول لينا أبو الهدى[٥٢].

كان رأي الشباب هو أن هذه القوى الأوروبية غافلة عن حقوق بلدان الشرق الأوسط وتطلعاتها، وهي لم تكن ترمي إلا إلى تدمير المنطقة، وقتل شبابها، كما فعلت في الحرب العالمية الأولى. ومشروع ستارك كان

يرمي إلى إزالة هذه الشكوك وزرع بذور الليبرالية والديمقراطية، وهي مهمة عسيرة.

لقد شبّت أسمهان وأخواها متظللين إلى حد ما بالشهرة السياسية لقريبهم سلطان الأطرش، الذي كان يطالب باستمرار الثورة حتى نيل الاستقلال، وكان يرى أن أي تكيف مع القوى الخارجية (الفرنسيون) أمر غير مقبول. وموقفه المتشدد هنا كان يجدد الحيوية بعض الشيء، ويستبق الناصرية رغم كل شيء. ولقد زاره عبد الناصر خلال الوحدة. ومما له دلالته أنه وجد أن القوى الاستعمارية المتصارعة في الشرق الأوسط كلها علاج مرّ المذاق، ولكنه أعتبر الإنكليز أقل مرارة ليس غير[٥١].

ورغم ذلك. فإن أسمهان وأخويها قد تعلموا في مدارس فرنسية (في مصر)، لذلك صدمهم غزو ألمانيا للأراضي الفرنسية. وفي حين كانت حذرة من مجاراة حماتها الموالين للفاشية، فقد دعمت المقاومة الفرنسية والبريطانية، بقدر ما آمنت باستقلال بلادها.

وفي أوائل نيسان، تكدّر مزاج مناصري الحلفاء في القاهرة. كان الوضع على الجبهة الغربية حرجاً. وفي الخامس من شهر نيسان ١٩٤١، قام رشيد عالي الكيلاني بانقلاب مع أربعة ضباط في العراق. وفي اليوم التالي، تقدم الألمان نحو سالونيكا Salonika. وكان الحلفاء، قلقين جداً على سورية، ولاسيما أنهم تلقوا تقارير تفيد أن الألمان قد أرسلوا تعزيزات إلى المتمردين العراقيين عبر سورية، إضافة إلى مؤن، ووقود للطائرات.

وصل إلى القاهرة الجنرال ديغول، قائد قوات «فرنسا الحرة»، وحاول أن يحصل على مزيد من الدعم لقضيته. ألقى كلمة في قاعة Ewart Memorial

في الجامعة الأميركية في القاهرة، أحد أهم أماكن الاستقبال والمحاضرات في المدينة، وكانت أسمهان حاضرة. حركت مشاعرها مناشدةً ديغول للتحالف مع «فرنسا الحقيقية»[٥٥]، وقد التقطت لها صورة وهي معتمرة قلنسوتها اللائقة بها، وعلى سترتها عُلّق «وسام اللورين»، رمز فرنسا الحرة.

كان الفرنسيون الأحرار محتاجين إلى دعم تحركهم في سورية، ولم يكن البريطانيون مجمعين على تقديم الرجال والمعدات. وقد أمل الطرفان في البداية أن يتجاهل الأوامر قسم كبير من القوات الفيشية في سورية ولبنان إن وجه إليهم بيان في الوقت المناسب. والجنرال كاترو Catroux الذي أوفد إلى القاهرة من أجل تنظيم حملة فرنسية سورية تمسّك في أول الأمر بالرأي القائل: إن «الإخوة الفرنسيين» سوف يعدلون عن موقفهم عند مواجهة مواطنيهم. وأيد ويفل Wavell هذا الرأي، لأنه كان لا يريد أن يدفع بأي قوات إلى العراق أو إلى سورية خوفاً من فقدان مصر[٥٦].

ومن ناحية أخرى، تُبيِّن لنا الأرشيفات أن البريطانيين كان يعلمون أن مروجي الدعاية الألمانية في سورية وخارجها كانوا يدعمون ويسلحون قوى عربية متعددة. وقد بولغ كثيراً في عزمهم على دعم الثوار الفلسطينيين ومناصريهم من أجل التحريض على مناهضة البريطانيين في فلسطين، واتصالاتهم بالعراق.

كانت تركيا واقفة على الحياد، ولكن العملاء الألمان كانوا موجودين، ولم يكن أحد يتوقع أن تفعل تركيا شيئاً للحيلولة بين الألمان والتحرك نحو الجنوب، نحو البلدان العربية. ويمكننا أن نفهم الآن أن الألمان كانوا مقيدين بالتحالف مع الإيطاليين، وإصرار الفيشيين على

حماية مناطق انتدابهم[٥٧]. كانت الخطة الألمانية لشرق المتوسط، أي عملية باربروسا، خطة كبيرة ومعقدة أثارت مخاوف على سورية. أراد هتلر أن يحتل المحور البلقان، ويتحرك(من كلتا الجهتين) والإطباق على قناة السويس. والاستيلاء على جبل طارق، ثم غزو الاتحاد السوفيتي بعد إغلاق البحر المتوسط[٥٨]. كان يمكن تنفيذ الخطة من غير السيطرة على سورية. ولم يتوقع البريطانيون أن تنتشر الخطة، بل توقعوا، بعد هزيمتهم في كريت، أن يحتفظ الألمان بقواهم للحملة على الاتحاد السوفيتي.

ورغم تحفظات ويفل، وضُعت في القاهرة خطة لاجتياح سورية، وضرب المقاومة الفيشية. لذلك توجب الاتفاق مع أي حليف في سورية، وكان هناك عدة حلفاء مهمين،من مثل الجنرال كوليه Collet، قائد القوات الشركسية الذي توقع كاترو مساندته. ورغب الحلفاء أيضاً في ضمان موقف الدروز في جنوب سورية، والذين كان في وسعهم دعم عبورهم إلى دمشق أو عرقلته. كان الأمر يقتضي استغلال أي قناة وكل قناة. وإن وعداً من أميرة درزية متعاطفة مقيمة في القاهرة كان فرصةً أملَ البريطانيون في اغتنامها.

بهاروسا. وفي ذلك الربيع كان البريطانيون منزعجين مما نُقل عن استخدام الألمان للمطارات السورية بعد أحداث العراق. وكان تقديم الفرنسيين الفيشيين أي مساعدة للألمان في العراق، أو في أي من بلدان الشرق الأوسط، أمراً تجيزه اتفاقية عقدت بين الدولتين. ولما أعلن البريطانيون مشاركتهم في غزو الحلفاء للمشرق في ٨ حزيران ١٩٤١[1]، كان أهم مبرراتهم الإشارة إلى عدم احتمالهم استخدام الألمان للمطارات السورية.

كان تشرشل يؤيد خوض معركة مؤقتة في سورية، أما جنراله أرشي ويفل فلم يكن موافقاً على ذلك. وقد دوّن السير مايلز لامبسون (اللورد كيلبرن) في ١٨ أيار ١٩٤١ مايلي:

> لا استطيع أن أفهم موقف ويفل من سوريا. وهذا يذكرني بموقف اتخذه في البداية من العراق، حيث أبدى عدم اكتراث بالوضع لاعتباره التزاماً إضافياً ليس غير. وقد يكون هذا صائباً من الناحية العسكرية (على أنني أشك في ذلك)، ولكنه ليس صائباً من الناحية السياسية...
>
> (ووجهة نظره هي أنه) ليس لديه قوات زائدة، ويفضّل البقاء متكتفاً، وترك الأمور تأخذ مجراها. وهنا يبدو لي مرة أخرى جنوناً تاماً، إذ أنه يتيح للألمان أن يطبقوا فكيّ الكماشة علينا[2].

وكان وزير الخارجية، السير ألكساندر كادوجان Alexander Cadogan، مرتاباً على كل حال في نيّة تشرشل، فسأل: «لماذا تتخبط في حرب مع الفيشيين قبل أسبوع من معارك في أفريقيا الشمالية؟» لقد اعتقد كادوجان أن قرار رئيس الوزراء له دوافع سياسية، وأشار بعض

المعترضين إلى أن المساعي البريطانية في الصحراء الغربية قد فشلت حالما أرسلت القوات إلى سورية[٣]. وأقيل ويفل من منصبه، وحل محله أوشنلك Auchinleck.

أرسل ديغول برقيات عاجلة إلى كاترو في القاهرة تتعلق بالعمليات المطلوب القيام بها في ٣ و١٣ أيار. وفي السابع منه، تلقى الحلفاء تقريراً يقول: إن هنري دانتز، المفوض السامي والقائد العام في سورية، قد أمر بأن يسمح للألمان باجتياز سورية للتقدم نحو السويس. ومع أنه لم يتم التثبت من هذا التقرير، فإنه أكدّ المخاوف السابقة التي أثارتها البرقيات المتعلقة بالمنشورات التي رمتها الطائرات بغية تحضير المدنيين للتقدم الألماني[٤]. وكان معروفاً أن الألمان لهم في سورية طائرات، ووقود طائرات، وموظفون في ملابس مدنية[٥]. ولما ألقى أنطوني إيدن خطاباً في مجلس العموم، ركز على التهديد الألماني في سورية، مهيئاً بذلك جمهور بريطانيا للحرب.

كان التعارض بين موقف الفرنسيين والبريطانيين من الدخول إلى سورية واضحاً منذ البداية. ربما كان الفرنسيون الأحرار حليفاً ضعيفاً.إلا أن البريطانيين كانوا غير قادرين على توجيه قوات كافية إلى المشرق وحدهم. وكان البريطانيون يعتقدون اعتقاداً راسخاً أن السوريين يجب وعدهم بفائدة ملموسة في مقابل تعاونهم مع الحلفاء، فائدة مُنعت عنهم منذ هزيمة فيصل في عام ١٩٢٠، أي الاستقلال.وعكف ديغول وكاترو على مسوَّدة خطاب يعد السوريين بالاستقلال.

إن مخاوف الفرنسيين من مقاصد البريطانيين في الشرق الأوسط قد عقَّد تحالفهم. فقد أكد الفرنسيون روابطهم التاريخية بالمشرق، ودورهم

كحماة للمسيحيين (ولاسيما الموارنة) في لبنان. إضافة إلى أقليات أخرى في سورية.فلو التزم البريطانيون باستقلال سورية، لأدى الغزو إذاً إلى هيمنة الأهداف البريطانية، وخسارة السلطة الفرنسية هيبتها، سواء أكانت حرة أم فيشية. ولربما تضررت أكثر مطالباتهم بالسيطرة على أفريقيا الشمالية (وربما على جنوبي شرقي آسيا). ومع ذلك، كان الحلفاء البريطانيون مصرّين على ضرورة هذا الوعد. وظل ديغول وكاترو قلقين من عواقب تعاونهم مع البريطانيين، ومن إسناد مهمة المشرق إلى مستعرب بريطاني هو إدوارد سبيرز.

نقّح الحلفاء خطة لتحرك القوات في ثلاثة طوابير نحو القدس، ثم إلى الشمال، على أن تُسحب قوات أخرى من المشرق، ومن شرقي الأردن، وهي الفرقة الهندية، وفتيات غلوب Glubb، أي قوات الفيلق العربي(دعيت هكذا لأن مؤسسها هو السير جون غلوب، ولأن شعر أفرادها كان طويلاً، وملابسهم عربية وليست غربية). وتوقع ديغول وكاترو أن تنحاز بعض القوات الفرنسية إلى جانب الحلفاء، وبلا شك، قوات كوليه الشركسية، وأُطلق على مجمل هذه الأعمال الحربية اسم عملية المصدّر Operation Exporter.

انتشرت القوات البريطانية في القاهرة أثناء الإجازة. كان بعضها هناك منذ أسابيع، في حين علم آخرون، بعد أن اجتازوا مياه البحر الأحمر الموحلة، أنهم سوف يرسلون إلى الخارج قريباً. وهذه الرحلة تذكرها صيدلي رافق الجيش الثامن:

تستطيع أن ترى الشاطئين، وهما شاطئان من الطين الأحمر ومقفران اصطفت السفن الآن صفاً واحداً. وكانت القوارب

العربيـة تمر بين الحين والحين. ثم توهمتُ شـيـئـاً غـريـبـاً،
انقلبت كل سـفـينـة قـدامي على نفسـهـا، مدخنة إلى الأعـلى
ومدخنة إلى الأسـفل مـثل عـملة وضـعتهـا على مرآة. وبمـا أن
انعكاس كل سـفـينـة كـان على أعلى الأخرى، فـقـد تـرا ءى
المشهد لي وكأنه بوابات هائلة تتحرك إلى الأمام[6].

ولما وصـل الصـيـدلي القاهرة، قصـد الأهرامات بـالحافلة. مع أنه ظن أن حشـد الأهلين الذين تجمعوا للترحيب بالسُّـيـاح «ضرباً من الصـخب»، وركب جملاً مع السُّياح الآخرين «لالتقاط صـور عند الأهرامات وكأنهم في أعـمـاق صـحـراء، لا مـاء فـيـهـا.»[7] واحـتـمل المصـريون شـراذم الشـبان والشـابات الذين ظهروا بالبـاطيل في شـوارع المدينة والمقاهي الليـليـة. لقد أتوا بالمال. ووجـود الأجـانب لم يكن جـديداً، مع أن الإخـوان المسلمين، الحركة السـيـاسـيـة التي أسـسـهـا حسن البنا عام١٩٢٨ من أجل مقـاومـة العلمـانيـة، قد اعـتـرضـوا على ذلك، واعـتـبروا أن الأموال التي ينفقـهـا الغربيون في أوقات فراغهم تلحق الضرر بالأخلاق المصرية.

واسـتكشـف شـاب آخر المدينة مع زملائه، وارتادوا أمـاكن أقل أناقة. تذكر رقصة مع «فـتـيـات سـودانيـات طويلات»، وبار سـت جيـمز St. James حيث يمكن «تناول صـحن مجاني من القريدس»، وقضـاء أمـاسـي الأحد بالسـبـاحة في فندق مـيـنا هاوس[8]. ولقـد هاله مـشـهـد الرقص الشـرقي. «كانت مـشـاهدة الرقص من أجنحة المسرح على بعـد عـشـرة أقـدام فقط شـيـئـاً مـذهلاً ورائعـاً... وتـصـاعـده البطيء من البـداية حـتـى الذروة لا يصـدق. وأتاح لنا هذا أن نتـفـهـم براعـة هذا الأداء الذي تقـوم بـه امـرأة خبيرة» يتصـبب منها العرق عند الانتهاء[9].

وبالمناسبة، فإن أسمهان لم تستخف بالرقص شأن بعض معاصريها. كان يستهويها الرقص الشرقي، والرقص الغربي في القاهرة المحمومة أيام الحرب. ويتذكر التابعي أنها قامت عن مقعدها في إحدى اللقاءات، ورقصت بانفعال شديد على موال المغني الموهوب عبد الحي، مع أنه في تلك الفترة لم يكن أحد يرقص على إيقاع التقاسيم أو المواويل. وهذه التقاليد لم تحُلْ بين أسمهان والتعبير عن تذوقها الطرب في غناء عبد الحي[١٠].

وتتذكر المؤرخة عفاف لطفي السيد مارسوت زيارات أسمهان لهم في هذه السنوات أيضاً. «كانت عادة تزور والديّ، وأتذكر جيداً إحدى تلك المناسبات. كنت صغيرة، وكنت جالسة إلى طاولة أتناول الحساء. ولما بدأت بالغناء، راعني جمال صوتها بحيث أنني نسيت حسائي بعض الوقت.»[١١].

في عام ١٩٤١حدث انعطاف في حياة أسمهان. فالإشاعات عن ارتباطها بالاستخبارات راجت في هذه الفترة، بعد أن عُرفت حتى ذلك الوقت أنها فنانة. وتوجد روايتان مكتوبتان عن انخراط أسمهان في عملية «المصدّر»، أي غزو الحلفاء لسورية، وكتاب ثالث يستند في الغالب إلى هاتين الروايتين، وإلى معلومات شفوية أخرى. على أن أياً من هؤلاء المؤلفين لم يشهد أعمال أسمهان بالفعل (ولا أخواها: فؤاد وفريد). ولقد نظرت في رواية رابعة للأحداث غير مكتوبة أعاد تركيبها أقرباء أسمهان السوريون، والسجلات البريطانية والفرنسية المتيسرة عن تلك الفترة. إن قدرة التابعي على أن يكون شاهداً على الأحداث تمتد حتى مغادرتها مصر فقط، ويستند كثير من سرده للأحداث التالية إلى

الأقاويل التي يعزوها إلى أسمهان، وربما أخذها عن صحفيين آخرين. فبعد أن غادرت أسمهان مصر إلى سورية، فقد التابعي صلته بها، وأعاد بناء بعض التفاصيل التالية عندما التقاها في القدس فيما بعد، أما وفاتها فقد أعلمه بها شقيقها فؤاد.

ولم يشهد لبيب أياً من هذه الأحداث، ورؤاته لم يروا أسمهان حتى تزوجها حسن ثانية. وما سمعه لبيب من فؤاد يتعارض مع ما روته أسمهان للتابعي. ربما رغب فؤاد في أن يعتبر مسؤولاً عن التخطيط والاشتراك في مهمة وطنية ناجحة، أو عن تأييد مسعى أسمهان إلى العودة إلى زوجها السابق حسن.

إن صورة «المرأة الجاسوسة» تجد استهواء عاماً، إضافة إلى تأثيرها الخاص في المنطقة، حيث كان للقوى الخارجية نفوذ وتأثير لا يتناسب مع عددها. لقد أصبحت الراقصة الهولندية ماتا هاري Mata Hari أسطورة، وعملت نساء خلال الحرب العالمية الثانية، في مكتب الخدمات الإستراتيجية OSS (سلف وكالة المخابرات المركزية CIA) من مثل بربارا لويرز بودوسكي Barbara Lauwers Podoski، وفيرجينيا هول Virginia Hall، وعملت في جهاز تنسيق الأمن البريطاني ماريا غولوفيتش Maria Gulovich، وسنثيا (آمي ثورب Amy Thorpe). واستفاد مكتب الخدمات الاستراتيجية أيضاً من مغنيات مثل مارلين ديترتش، ولوت لينيا Lotte Lenya في تسجيل أغنيات بغية بثها للقوات التي خلف خطوط العدو في أوروبا. كان بعض هذه النساء مجرد مغنيات، في حين كان لبعضهن قيمة دعائية[١٢]. هل كانت أسمهان واحدة من هذه المخلوقات المراوغة؟ وإن كان الأمر كذلك، فمع أي استخبارات تعاونت؟

قالت أسمهان للتابعي: إنها تلقت مكالمة هاتفية ذات صباح في منتصف أيار من شخص غامض هو السيد نابيير Napier، ووافقت على مقابلته على حديقة السطح في فندق الكونتننتال. طلب منها أن تحمل رسالة إلى الدروز في سورية. وهذا الفندق كان يفخر بزبائنه العسكريين، والبارزين ومتطفليهم، ورجال الدعاية، شأن باقي أماكن الاجتماع في القاهرة. ولكن يمكن أن يتساءل المرء: كيف اختار نابيير أسمهان هدفاً له؟ إن أفراد عائلتها قد ادعوا أن أحد أخويها (فريد أو فؤاد) قد رتّب اللقاء[12]. وهذا التوضيح يبدو لي غير محتمل على الإطلاق، وذلك لأن فؤاداً كان يجهل تماماً خطة البريطانيين بحيث أنه فوجئ برحيل أخته، كما قال بعض الشهود. فقد قال بوّاب التابعي: إن فؤاداً، عندما اكتشف أن أسمهان قد أخلت شقتها، ارتمى على الرصيف أمام الباب، وضرب وجهه، ونتف شعره تعبيراً عن يأسه، وبكى[11]. وحين نقل حكايته إلى لوميل لبيب، كان جريئاً في إخفاء جهله بخططها. أما آل الأطرش فقد قالوا: إن اتصال الإنكليز بأسمهان مباشرة أمر غير لائق، في حين لو اقترح فؤاد تكليف شقيقته بالمهمة لأمكن إنكار أي تصرف منافٍ للأصول. ومن المحتمل أن يكون فؤاد قد أخبرهم بذلك فيما بعد.

وعلى كل حال، فإن أسمهان تذكر تورط فؤاد في الحادثة عندما أخبرت التابعي بها أول مرة في ٢٣أيار. وفي ذلك الوقت، قالت لصديقها: إنها تهيأت للسفر إلى سورية بعد أن قبلت مهمة حمل رسالة، وأنها ستغادر يوم الأحد التالي، الواقع في ٢٦أيار[15]. وكلفت أسمهان في ذلك اليوم جمال جبر بكتابة وثيقة تعهد بها إلى التابعي حفظ شقتها وممتلكاتها، وشهدت على ذلك أمينة البارودي التي كُتبت الوثيقة

في بيتها (ثم نسخها التابعي في كتابه). ولعل أسمهان قد فعلت ذلك لتحمي ممتلكاتها من أسرتها أو دائنيها[١٦]. واتضح لاحقاً أنها غادرت فعلاً مساء الخامس والعشرين من أيار.

وثمة سجل آخر لمغامرات أسمهان يعتمد على معلومات السير ستيفن هامستفز الذي أخبر نيكولاس فيث Nicholas Faith أن أمينة البارودي هي التي اتصلت بالبريطانيين، وأقنعت أسمهان بالاضطلاع بالمهمة. ربما كانت أمينة مطلعة على أسرار أسمهان، إلا أنها لا تظهر في رواية التابعي للقصة إلا شاهدة على «وصيتها».

لم يكن هناك «تجسس» عليها القيام به. كان عليها أن تذهب إلى القدس، ومنها إلى سورية لتبليغ وجهاء الدروز أن الحلفاء سائرين إلى الشمال، والحصول على وعد منهم بألا يعيقوا الغزو. وبما أنها من أفراد العشيرة، فقد كانت تستطيع أن تتصل مع عبد الغفار، كبير العائلة الذي كان له مكانة دينية وأخلاقية إضافة إلى مكانته السياسية. وكانت تعلم أيضاً أن زوجها السابق لن يعارض هذه المناشدة لأسباب سياسية وشخصية، إذ كان يرغب في عودة أسمهان إليه. وهذان الزعيمان كان في استطاعتهما، مع سلطان الأطرش، إبلاغ الدروز بما انتواه الحلفاء، وكسب ولائهم، والتصدي للمعارضة الفيشية التي قد تبدر من حامية السويدا، أو من تعزيزات مرسلة من الشمال.

ربما تساءلت أسمهان عن درجة الخطر الذي قد تواجهه شخصياً، وكيف سيكون رد فعل حسن على تخيلها الظاهر عن عملها مرة أخرى. إن شقيقها يستفيض في الحديث عن هذه النقطة، جاعلاً نفسه مصلحاً بين شقيقته وزوجها الشرعي الوحيد(في نظر الدروز)، على الرغم من أن

الدروز يدينون استعادة الزوجة المطلقة[١٨]. ويعلل اجتماع شملهما بأن أسمهان كانت تكره مساعيه الأخوية للسيطرة عليها بحيث أنها لم تتوانَ عن الاستفادة من أي حجة وطنية للفرار إلى حسن. لقد شعرت، حسب قوله، «أن جحيم الجبل أفضل عندها من فردوس فؤاد»[١٩]. ولم يفعل فؤاد طبعاً إلا ما أملاه عليه واجبه الأخوي في ظروف سيئة حتى يجعل أخته تنسى حياتها في مصر، وتنسى بدرخان، وتنسى كل تلك الشواغل المخزية.

وافترض آخرون أن دوافعها إلى «الالتحاق ثانية بزوجها» كانت دوافع مادية. لقد وعدها نابيير بأن تأخذ ثمن خدماتها. ويكتب التابعي أنها قالت له: إنها ستأخذ أربعة آلاف جنيه. وكان قد كتب كثيراً قبل ذلك عن احتياجها إلى المال، وأكد أيضاً أن «نبالتها»، أو شرفها، كانا يتقدمان دائماً على حاجتها المالية. وليس هناك أي ذكر للأربعة الآلاف جنيه في أي من الملفات البريطانية في وزارة الحربية أو وزارة الخارجية، أو في مراسلات تلك السنة. ونحن نعرف، على كل حال، أن متعاونين آخرين مع بريطانيا لم تسجل أي دفعات لهم في هذه الملفات أيضاً.

وأصرت عائلتها فيما بعد، ولاتزال، على أن دافعها كان وطنيتها في المقام الأول. ومع ذلك كان ينبغي أخذ هذا المبلغ بالاعتبار للانتقال من وضع صعب إلى حياة جديدة. وفي رواية هاستنفز الغامضة بعض الشيء للقصة أن ضباطاً بريطانيين «يروون الحكاية اليوم، ويدّعون أنها كانت مولّعة بالذهب أكثر من أي شيء آخر».

وكما أوضحت آنفاً، فإن الدروز كانوا متعاطفين مع البريطانيين منذ حركة فيصل، وقد أملوا في أن يشمل الانتداب منطقتهم مع شرقي

الأردن مفضلين ذلك على الارتباط بالفرنسيين في سورية. ويفترض أن يكون البريطانيون قد كلفوا السير جون غلوب، وعميلهم السير أليك كيردبرايد Alec Kirdbride الذي كتب عن مهمته، وكان عليه التأكد مما يفكر فيه الدروز، كلفوهما بالقيام بالترتيبات اللازمة بين الجماعات القبلية في الأردن، وفي جنوب سورية (بمن فيهم الدروز).

– – – – –

سألتُ: «ألم يكن مقرراً أن يتعاون الدروز مع المهمة؟» فالعميل كيردبرايد قد تردد إلى المنطقة، حسب السجلات البريطانية، وحسب روايته هو. أجاب عم أسمهان، عبد الله، وشاربه المهيب يرتجف: «حسناً، ربما، نعم، ولكن بعض الدروز لم يثقوا به. أنت تعرفين أن الإنكليز قد وعدونا وعوداً كاذبة قبلاً. وأن يطلعنا واحد منا على نوايا الحلفاء كان يعني كثيراً. كنا نعرف أسمهان، ونعرف شقيقها، ووالدها، وكان في وسعنا التأكد أن الحلفاء كانوا يعنون ما يقولون.»

– – – – –

لقد تعمدت أسمهان إقامة حفلة في القاهرة في الليلة السابقة لرحيلها. تزوّدت بالأدرينالين طيلة الأمسية. ورغم ما بذلته من عناء في الإعداد للحفلة فقد استرعى الانتباه قلة أسفها على العالم المزمعة على هجره، وقلة قلقها من المجازفة المقدمة عليها. كان لقاء الأصدقاء القدامى والجدد مبهجاً لها. وفي تلك الأمسية تعرفت إلى ماري قلادة التي تحولت إلى صديقة مقربة جداً فيما بعد. لم تطلع أسمهان أحداً على خطة السفر، ولم تلمّح إلى الأحداث السياسية المترقبة. حزمت أمتعتها بالسر، مع أن الخادم توقع سفراً طويلاً، وانتابه فزع شديد. (يبدو أن الخادم كان مصدر معلومات التابعي عن هذه الحادثة).

جلست أسمهان في مقصورتها في القطار الماضي إلى فلسطين، قدمت بطاقتها، وحدقت، وهي شاردة اللهن، إلى مناظر طبيعية غير واضحة المعالم. لوحظ غيابها بعد بضعة أيام، وعلمت أسرتها بغيابها من خدمها في البداية، وقيل: إن شقيقها فؤاداً قد سافر إلى السويداء أيضاً[٢١]، مع أن أحداً من الأحياء لم يؤكد هذه السفرة. وأرهف الصحفيون أسماعهم مع انتشار الخبر بأن أسمهان الجميلة قد فرت من البلاد. لماذا تخلّت واحدة من أشهر المطربات عن عملها من غير أن تقول كلمة؟ نبش بعضهم استجوابات أسمهان الرسمية المتعددة خلال زواجها من بدرخان. وكتبوا أن الحكومة قد طردتها لأسباب تتعلق بالفساد. أو ربما بالتجسس، وبتصرفاتها الفاضحة. لم تصل تقارير الصحف إليها حالاً، فحاولت أن ترد بالرسائل مهددة بمقاضاة بعض الأصوات اللاسعة، وشمل تهديدها التابعي الذي صدمه وآذاه اتهامها، وافترض أن أسرتها هي التي أعلمتها بما كتب.

وعند بداية رحلتها، كان أناس كثيرون غيرها متوجهين إلى الشمال. ومن اتجاه آخر، قدمت سريّتان شركسيتان تحت قيادة الجنرال كوليه الذي تحرك في ٢١ أيار للالتقاء بالحلفاء في جنوب سورية[٢٢]. ولما بدأ القتال تحركت من العراق نحو شرق سورية وحدات على دراجات نارية. كانت القوات المتحالفة من المملكة المتحدة وأستراليا، والقوات البريطانية الهندية، والفرنسية الحرة ستواجه قوات الجنرال أندريه فيرديلاك Andre Verdilhac. ولم يسحب البريطانيون من أجل عملية «المصدّر» إلا لواء واحداً من الفرقة الأسترالية السابعة الموجودة في مرسى مطروح، إضافة إلى اللواء الهندي الخامس من الفرقة الهندية

الرابعة،وقوات مختلفة أخرى مثل وحدة المغاوير من قبرص، وقسماً من وحدة الفرسان الأولى. واستخدم الفرنسيون الأحرار جنود الفرقة الأجنبية، المشاة السنغاليين، والفرسان المغاربة، وبعض الكتائب من إفريقيا الغربية الفرنسية، وقوات كوليه السابقة الذكر.

ولما تحركت المجموعات الثلاث، علقت إحداهن عند القنيطرة بعد هجوم فيشي قوي، فاضطرت إلى استعادة تلك المدينة قبل التقدم نحو دمشق. كان يمكن لمهمة مثل مهمة أسمهان أن تساعد البريطانيين على فهم الترابط الإشكالي بين مختلف الجماعات في سورية ولبنان.

> حين انطلقت حملتنا من المنطقة الدرزية، كنا نتحرك في منطقة مازال العداء للفرنسيين فيها قوياً. ولما دخلنا المنطقة التي يقطنها الموارنة المعادون المتكبرون - جيران الدروز الموالون للفرنسيين - تمنينا ألا تقع حوادث، وألا ينفجر ثانية العداء الديني والقبلي[٢٣].

في الساعة الثانية من صباح أحد أيام حزيران عام ١٩٤١ عبروا القناة على جسر من القوارب المسطحة إلى سيناء، خيموا، ثم تابعوا سيرهم إلى ميناء فلسطين الحدودي . «كاد يخنقنا الرمل والغبار ونحن في الشاحنات. لم يكن عندنا خبرة بالصحراء. ولو كان لنا ذلك لسحبنا غطاء الشاحنة المشمع في المقدمة، وجلسنا خلفه.» هذا ما استذكره الصيدلي ج . بلات J. Platt[٢٤].

خيموا في الليلة التالية في بيت لحم، ثم تقدموا نحو القدس حيث تحدث ذات مساء مع رقيب عربي من قوة الهجانة الفلسطينية يحسن التكلم بالإنكليزية. ناداه الطبّاخ لكي:

يأتي لتناول طعـــامـــه، والكف عن التـــحـــدث إلى ذلك «الأسود». تصلّب الشرطي العربي(كذا). إلا أنه لم يُبْدِ ما يدل على أنه سينصرف. إن المرء ليشعر أحياناً بأن عليه أن يعتذر عما يفعله أبناء شعبه، ويدرك لماذا هم ليسوا محبوبين في الخارج دائماً[٢٥].

أما أسمهان التي كان سفرها مريحاً أكثر. فقد قصدت فندق الملك داود حالما وصلت إلى القدس. وهذا المبنى يقع على سفح تل قبالة المدينة القديمة من ناحية واحدة. وكان محبباً جداً إلى البريطانيين، والزوار، والأهلين الراغبين في الظهور. كان واضحاً أن حدثاً مهماً يوشك أن يقع. والتقت أسمهان كوماندور باس Comandore Bass الذي كرّر كثيراً من تعليماتها السابقة، فتوحدت خطتهما[٢٦]. ويرد ذكر كوماندور باس في سرد الفرنسيين لوقائع الغزو، إذ اعتقدوا أنه كان ناشطاً في إثارة المشاعر الموالية للبريطانيين في الجبل. ومن تعليمات أسمهان ألاَّ يجتاز الحدود اجتيازاً غير قانوني، وأنها قبل ذلك سوف تستدعي أخاها الأكبر غير الشقيق طلالاً. ويؤكد احد التقارير أن باس كان معها، في حين لا يدرج اسمه في القائمة تقرير آخر.

ومع تحركهم شمالاً عبر التلال الأردنية، هبت ريح باردة، وتلألأت نجوم في سماء بنفسجية. اجتازوا بعض الخيام البدوية. ولما وصلوا إلى حدود سورية، اضطرت إلى إقناع الموظفين بضرورة استدعاء طلال، لأن الوصول إليه من ذلك المكان كان مهمة شاقة. وبعد ساعات عديدة وصل. واستمع إلى كل ما أرادت قوله. وقد استحوذ عليه الاندهاش لا الفزع. كان ينبغي إقناع حسن، باعتباره محافظاً، أن عبور البريطانيين

للمنطقة لن يلحق أذى بأهلها. فأي دليل واضح على التوافق كان يمكن أن يحدث رداً مباشراً من الفيشيين في الحامية. وحسب قول فؤاد، فإن حسناً ذهب إلى لقاء أسمهان، وبذلت هي كل جهد ممكن لإقناعه بدعم الحلفاء[٢٧]. ولكن حسناً الذي حاول التعامل مع هذه المنتقمة الجميلة التي وبخته، وسألته إن كان فعلاً يؤمن بمحاربة الفيشيين أم لا، لم يكن ليوافق ما لم يحصل منها على وعد شخصي، وهو أن ترجع إليه كعروس. ويخبرنا لبيب أنه واجه عقابه وحبه لتلك المرأة التي كانت ابنة عم، وحبيبة قلب. ويضيف فؤاد: إنها لمفارقة أن يحتاج حسن إلى قوة هتلر وموسوليني حتى يتمكن من إنجاح مسعاه الشخصي مع أسمهان[٢٨]. وكان حسن وطلال وفؤاد مدركين تماماً أن طلب حسن ـ لاستعادة زوجته السابقة ـ كان طلباً غير عادي، فالدروز لا يجيزون اقتران المطلقَيْن مرة أخرى. وأكد منير، الأخ الأصغر غير الشقيق لأسمهان، «أن المطلقين لا يُفترض في الواقع أن يرى أحدهما الآخر ولو بالمصادفة.»[٢٩].

كان لابد من طرح المسألة على الشيخ الملتحي عبد الغفار، زعيم العائلة و«العاقل»، لكي يجيز الاستثناء. ووضع عبد الغفار شكوكه في أسمهان جانباً ووافق. وطلب هو وحسن كلاهما من الحلفاء أن يتقدموا نحو الشمال عبر حوران، السهل الواقع غربي الجبل، لأن الجبل كان قد عانى مرسماً فادحاً في السنة السابقة، وفلاحوه لا يقبلون تخريب حقولهم سواء من البريطانيين أو من الفرنسيين. نقلت أسمهان هذا التغير في الخطة، والمفترض أن تكون نقلت ذلك عبر كوماندور باس، وبعد ذلك أعدّ مسرح الأحداث للغزو.

ضحك رجل من آل الأطرش ضحكة خافتة وقال: «لم نستطع طبعاً أن ننقل إلى الجميع ما اتفقنا عليه. فلقد حارب أحد أقربائنا الحلفاء مدة يومين، وأعاق تقدمهم. لأن أحداً لم يتصل به في الوقت المناسب.»[٢٠].

إن تحرك القوات نحو الشمال في عدة مسارات قد استغرق بعض الوقت في حقيقة الأمر. دخلت سورية ثلاثة طوابير في الثامن من حزيران. الأول دخل من الشرق. وكان مؤلفاً في الغالب من جنود استراليين وهنود وفرنسيين بلغ عددهم زهاء ٢٠٠٠٠ ،وكانوا تحت قيادة الجنرال السير هنري ميتلاند يلسون Henry Maitland Wilson. واستولت قوات ليود Lloydالهندية على بعض الأراضي حتى قدمت قوات فرنسا الحرة التي كان يقودها الجنرال لوجنتيلوم Le Gantilhomme.

وأصدر كاترو بيانه الشهير الذي ناشد فيه السوريين واللبنانيين تقديم العون للحلفاء، ووعدهم بالحرية مقابل هذه المعونة. (تتوافق النسخة المنشورة مع السجل الرسمي المنشور في فرنسا).

(أيها السوريون واللبنانيون! في اللحظة التي تدخل فيها إلى أراضيكم قوات فرنسا المتحدة مع قوات الامبراطورية البريطانية، أعلن أنني أتولى تمثيل سلطات فرنسا ومسؤولياتها وواجباتها. فرنسا التقليدية والحقيقية باسم قائدها، الجنرال ديغول. وأنا قادم بهذه الصفة لأنهي نظام الانتداب. وأعلن حريتكم واستقلالكم...)

ويرد في خاتمة البيان:

(أيها السوريون واللبنانيون! هذه لحظة عظيمة في تاريخكم. إن فرنسا تعلن استقلالكم بصوت أبنائها الذين يحاربون من أجل حياتها، ومن أجل الحرية في العالم!)[٢١].

وكان وعد كاترو:

إن سيادتكم واستقلالكم سوف تضمهما معاهدة ستحدد أيضاً علاقاتنا المتبادلة... لأننا لن نسمح بانتقال مصالحنا القديمة في المشرق إلى أيدي أعدائنا[٢١].

إن أفراد الطاقم المختلط الذين تقدموا من مصر، سواء منهم من جاء أولاً من عاصمة السنغال: دكر، أم من أماكن أخرى، ربما تعرفوا مواقع المعارك التي خاضها البريطانيون في الحرب العالمية الأولى. مروا على نابلس «قلب المقاومة العربية»، وعلى «المستوطنات اليهودية ذات المعسكرات وأبراج المراقبة، والتي تشبه معسكرات أسرى الحرب.»[٢٢].
إن الصيدلي قد لاحظ بعين الشاب «أن للبنات أجساماً قوية وسليمة، وزيّهن كان سترة زرقاء، وبنطالاً أزرق قصيراً. أما الرجال فقد ارتدوا بناطيل زرقاء.» والتقى أيضاً في هذه المنطقة شاباً عربياً ذكياً، فاستغرق في التفكير وكتب: «إن فرص تقدم العرب في عهد اليهود مواتية بقدر ما كانت مواتية لليهود في عهد هتلر، وللزنوج في جنوب أفريقيا.»[٢٤].

وتابع هذا الجناح من القوات المتحالفة سيره من هنا المكان إلى الشمال الشرقي عبر بساتين البرتقال في صرفون، ثم توقف في حيفا المبنية على قمة الكرمل المشجرة. ويتذكر الجندي: «أنه أمكن سماع بعض اليهود وهم يعزفون كسباً للعيش في هذه البارات مقابل كأس من البيرة.»[٢٥].

وقدم جناح آخر عبر منطقة الجليل. وأهل الناصرة خافوا، شأن الدروز، أن تتلف القوات غراس الزيتون. ولا حظ بلات Plan الذي وقع له

واقع في شجرة صبّار أن النساء في الحقول لم يسترن وجوههن عند مرور الجنود الأجانب عبر تلك «المنطقة الجليلة ذات الخضرة البهيجة.».

وفي الجبل لم تمكث أسمهان المبذرة إلا فترة قصيرة. كان هناك لزواجها معارضة ثانية من حسن، رغم قرار الزعماء وموافقتهم. وسواء بسبب هذا الشعور المحلي أم لأسباب أخرى، فقد غادرت الجبل بعد أسبوع فقط، وأقامت في فندق قصر الشرق في دمشق، وبعد ذلك عادت إلى الجنوب. ويبدو لنا الآن أن ذلك الوقت كان أسوأ الأوقات للسفر، وهي العليمة بالغزو الوشيك. إن سرد شقيقها للحوادث، كما ينقله لبيب، لا يتوافق تماماً مع تواريخ الغزو، ولا مع زواج أسمهان ثانية ـ إنه لا يورد تواريخ دقيقة أبداً. فهو يخبرنا أن السلطة المركزية للبوليس السري (في سورية) علمت بعد «أسبوعين» أن شقيقته «جاسوسة». ويزعم لبيب أن «الجنرال» البريطاني في فلسطين قد علم أيضاً. ودعاها «ماتا هاري البريئة». ولعله كان يشير إلى الميجر جنرال جاك إيفتس Jack Evetts الذي قيل: إن حب أسمهان قد تيّمه بعد أن قاد اللواء البريطاني السادس إلى سورية.

وحسب هذه الرواية، فإن أسمهان قد جاءها رجل وهي في دمشق، وهددها. وهذا الزائر أعلمها أن «الناس» في بيروت يخططون للانتقام منها، وأنهم نقلوا رغبتهم إلى السلطات[٣٦]. من عساه يكون ذلك المزعج من الأميرة؟ ربما كان درزياً موالياً للفرنسيين، أو الوطنيين الذين اضطروا للهرب مع القائد الوطني الشعبي شكري القوتلي بعد تقدم الحلفاء.

ويروي لبيب أن «الأميرة آمال» قد حُكم عليها بالموت، فهربت على جواد اخذته من الضابط الذي كان يحرس فندقها الدمشقي مع الأمير

فاعور الفاعور. اشترى الأمير طلاءً للوجه من السوق. وركبت هي متنكرة في لباس رجل ووجهها مسوّد «مثل وجه عبد»، والتقت رجاله خارج المدينة. وفي الفندق، كان الضابط على يقين من عودتها لاسترداد ملابسها . ولكنها لم تعد[٣٧]. وعلى هذا فإن أسمهان في رواية شقيقها فؤاد ليست مجرد مرشدة أو مبعوثة، بل مشاركة فعّالة في التفاعل السابق للغزو بين الفرنسيين وخصومهم المشبوهين.

سأل فاعور أسمهان وهما سائران إن كانت تتوق إلى عالم الطرب . وقصده في هذه الحالة نشاطها الفني، وبيئة القاهرة. فاجأها السؤال، وأجابت أنها تتوق إلى نهاية آمنة لمغامرتها أكثر منها إلى الطرب[٣٨]. ولما اقتربا أخيراً من الحدود الفلسطينية أكدّ لها أنها ستلقى مساعدة من الحلفاء، إن استطاعت المتابعة وحدها . كانت تحمل وثائق أصدرها الجنرال إيفتس، وهذه الوثائق سوف تُحترم بالتأكيد إن كان البريطانيون هم القائمين على معبر الحدود. إن رواية لبيب عن مضيّها وحدها على ظهر الجواد رواية مثيرة إلى أقصى حد. فهو يصف بالتفصيل تفكيرها فيمن تحب، وفي «ليالي القاهرة»، و«رمال الأهرامات»، و«رأس البر»، ويصف خوفها وصفاً يثير الغثيان[٣٩]. والحق أن حكاية انطلاق أسمهان على ظهر جوادها في طريق الموت هي أكثر الأحداث في سيرة لبيب إثارة للمشاعر.

إن فكرة هذه القصة، سواء أكانت صحيحة أم كاذبة، تفرض نفسها أكثر من أي تفصيل يقدمه لبيب. وقد لا يكون وصفه حالة أسمهان الذهنية والعاطفية دقيقاً وقد يكون. فهي «تسأل» ابنتها كاميليا قبل الرحيل: «أسفي عليك، يا كاميليا! ماذا تفعلين؟»[٤٠] ونجد مرة أخرى

تفاصيل متضاربة. إذا يشير فؤاد ولبيب إلى أسمهان بأنها «زوجة حسن»، مع أنهما لم يكونا قد تزوجا عند وقوع هذه الأحداث في حزيران. وبالطبع، فإن أسمهان في رأي فؤاد هي بمعنى ما زوجة حسن على الدوام. لماذا لم تبعث رسالة إلى حسن مع الأمير فاعور حتى ينقذها؟ ولماذا كان الفرنسيون (أو السوريون الموالون للفيشيين) عازمين على قتل أسمهان لا حسن؟ هل القارئ الآن في وضع يمكنه من تقبل تفسير موتها بعد ثلاثة أعوام؟

وحسب رواية لبيب وفؤاد، فإن أسمهان قد سمعت وقع حوافر تقترب منها. وما لبثت أن أدركها بعض الفرسان. كان أحدهم من منطقتها، وقد عرفت ذلك من ثيابه. ربما تعرفها فلم ينبس. وأدركت هي أنهم تابعون للقوات الفرنسية. ولما خاطبوها بالفرنسية لم تجبهم. تابعت سيرها متناولة مزيداً من الأدرينالين، وأخذت تغني (كما يروي لبيب وفؤاد) أغنية «يا ديرتي» التي ترمز إلى هويتها المحلية. و «تشعر بأن الأغنية تفعم روحها بالقوة.»

يا ديرتي مالك علينا لوم
لا تعتبي لومك على من خان
حنا روينا سيوفنا من القوم
مثل الردي ما نرخصك باثمان (في الأغنية: «مثل العدو» بدلاً من «مثل الردي»)
لا بد ما تمضي ليالي الشوم
وتعتز غلمة قايدها سلطان
وان ما خذينا حقنا المهضوم
يا ديرتي ما حنا لك سكان.[11]

وصلت أخيراً إلى قطاع من الحدود يسيطر عليه البريطانيون، وقُبلت الوثائق الموقعة باسم إيفنس. وبعد أن أُخذت إلى تل أبيب، وارتاحت قليلاً، أخيرت، حسب قول فؤاد، بأنها سترحل مع الحلفاء، في اليوم التالي. ولما تحركوا شمالاً في منتصف الليل، ركبت سيارة وسارت معهم[12]. وهنا التسلسل للأحداث يظهر عدم اطلاع لبيب(أو فؤاد) على التواريخ الدقيقة لأحداث الغزو الذي حدث مرة، وليس مرتين بالتأكيد.

زحف رتلان شمالاً عبر فلسطين، وبطلتنا كانت في وسط قافلة المرافقة التي تعرضت لإطلاق النار. ويكتب لبيب أن أسمهان خافت مرة أخرى على حياتها[13]. كان التحرك سريعاً، وفي العاشر من حزيران توغل رتل الحلفاء الرئيسي في حوران، وتقدم حتى صار على بعد خمسة عشر ميلاً من دمشق. أما حامية السويداء الفرنسية فقد سببت بعض المتاعب، إلا أنها كانت معزولة وسط جمهور معاد تماماً.

إن تقارير البريطانيين عن الزحف شمالاً تؤكد أنه كان «عرضاً استرالياً» بسبب «كثرة القوات الاسترالية والنيوزيلاندية».وهذه التقارير تهمل ذكر المشاركين العرب في أكثر الأحوال، شأن مشاركة قوات أخرى من العالم الثالث في بيانات الحرب العالمية الأولى والثانية. ونحن نعرف أنهم كانوا مشاركين في القتال. فالمذكرات البريطانية والفرنسية تصرح بأن بعض القوات الدرزية قد دخلت دمشق قبل الحلفاء.

لقد أوهمت القوات المتحالفة بأن الفرنسيين يمكن أن يستسلموا، أو يولوا الأدبار، رافضين قتال مواطنيهم. ولكن حلم كاترو أن يعانق الفرنسيون الفرنسيين لم يتحقق. فالجانب الآخر «قاتل قتال الأبالسة».

فحاول الرتل الرئيسي عندئذ أن يضلل العدو بالمسير رأساً إلى دمشق عبر القنيطرة و قطنا. فنُشرت قوة الفرسان الفرنسية، لذلك تناثرت جثث الخيل والرجال على الطريق الوعرة المؤدية إلى دمشق[٤٤].

وفي حين هاجمت القوات الهندية من الشرق، طارد الحلفاء العدو المتراجع إلى دمشق. كان مسارهم مليئاً بالجثث السوداء، في الغالب، جثث السنيغاليين الذين ماتوا في سبيل فرنسا.

وأخيراً دخلوا دمشق، درةً بيرتون Burton البيضاء، أو أوباله Opal المتغير الألوان، ذلك «الطائر الأبيض الراقد في جوار البراري»، والذي مجدهّ الرحالة[٤٥]. و «الشام» هو اسمها العربي الذي يخلق صورة بصرية مقابلة للبقعة الداكنة الجميلة على بشرة شقراء. وبدلاً من ذلك، ألفاها الحلفاء مليئة بالدخان والغبار والجند، فانتشروا في الشوارع الضيقة للمدينة القديمة، محدقين إلى قلعة صلاح الدين، وجبل قاسيون الأصفر الذي تسلقت سفحه الأبنية.

ومضى كونتي Conti، رئيس الدائرة السياسية في المفوضية الفرنسية العليا، إلى القنصل الأمريكي فان إنجرت Van Engert للمساعدة في تحديد شروط وقف النار[٤٦]. ورفض هنري دانتز إنذار القوات المتحالفة بتسليم المدينة وفق شروط الإنذار للهدنة. وفي ٢٠ حزيران بدأ سلاح الطيران الملكي قصف أوبال الشرق. وأعلن البريطانيون أنهم استولوا على المدينة في اليوم التالي.

تواصل القتال في أماكن أخرى. ولكن انتباه العالم استحوذ عليه غزو الألمان لروسيا في ٢٢ حزيران. وتواصل القتال في سورية أيضاً حيث حاصر الحلفاء واحة تدمر، المدينة القديمة، وتحركت الدبابات حول

أعمدة الرخام وفي المدرج. وفي ٣٠ تموز اجتاحت تدمر قوات الحلفاء التي استولت على مدينة دير الزور في اليوم ذاته. وواصل سلاح الطيران الملكي قصف بيروت التي شهدت أعمال شغب. وفي بيروت طلب دانتز هدنة من خلال قنصل أميركا العام، إلا أن القتال استمر في ١١ تموز حين رفض الفيشيون شروط الهدنة. وأخيراً، وفي يوم سقوط الباستيل في ١٤ تموز، اعترف الفرنسيون باحتلال البريطانيين للبلاد.

توقف القتال والقتل. ولكن التسوية السياسية لم تنجز. من سيحكم الجبل؟ هل ستُحترم أماني الدروز المتلاشية بأن يتولى البريطانيون أمرهم؟ كلا. فالوضع في الجبل سوف يحدده إعلان باسم فرنسا الحرة التي زادها ثمن النصر توتراً.

استعادت أسمهان اسم الأميرة آمال بعد أن تزوجها حسن ثانية. وانتشر خبر الزواج من دمشق في ١٠ تموز، مع أن هذا الزواج قد يكون حدث في الثالث من الشهر. كان فرصة مناسبة لاحتفال كبير حضره بعض الشخصيات المهمة من الحلفاء، من مثل الجنرال كاترو، والجنرال إيفنس، وإدوارد لويس سبيرز[١٧].

يقول سبيرز:

من مهماتي المبكرة التي نفذتها كوزير طيلة أربع سنوات، كان التعامل مع أميرة آل الأطرش المقترنة بابن عمها الأمير... وعدد من أفراد العائلة، «العائلة الملكية» للدروز. كنت رأيت الأميرة أول مرة في الحفل الكبير الذي زُفت فيه إلى الأمير ثانية. وكان ذلك أمراً عادياً في ظاهر الأمر (مع أننا نعلم أن ذلك أمر شاذّ عند الدروز). كانت

رائعة في تلك الأمسية التي لبست فيها ثياباً أوروبية، ومع ذلك فقد علمت أنها أجمل بكثير في الثياب العربية التي تخفي سالفيها القصيرتين بعض الشيء. ولكن مهما كانت ثيابها، فإنها كانت، وستبقى دائماً، إحدى أجمل النساء اللواتي رأيتهن في حياتي. كانت عيناها هائلتين، خضراوين مثل لون البحر الذي عليك أن تمخره في طريقك إلى الفردوس. كانتا معطوفتين إلى الأعلى عند الطرفين مثل جناحيْ نورس. وعلمت فيما بعد أن لها صوتاً رائعاً خالص التطريب عندما تغني أغاني عربية. كانت تصرع الضباط البريطانيين في دقة الرشاش وسرعته. وبالطبع، فإنها كانت تحتاج إلى المال، ولكنها كانت تنفقه كما تذرو الماءَ غيمةٌ ماطرة[١٨].

وبعد انتصار الحلفاء، ركب حسن وأسمهان جوادين، وسارا في شوارع دمشق المحررة برافقهما، كما يقول فيث Faith، «سريّة من الفرسان الدروز شاهري السيوف، وهذا المشهد العنيف الرائع أعجبت به الحشود أشد الإعجاب.». ويضيف أن الزوجين قد كوفئا على مشاركتهما باحتلال مقعدين على المنصة خلف ديغول في حفل تكريمه كمنتصر[١٩]. والتُقطت لهما صور مع ديغول مجتمعيْن ومنفصليْن.

هل أملا في مزيد من المكافآت، كما يلمح إلى ذلك بعضهم؟ يقول فيث: إن أسمهان قد طلبت من إيفتس الذي دلّهُ حبها أن يخلص الجبل من الكولونيل بوفيه Bouvier المزعج، وأنها توقعت هي وحسن أن يبذل البريطانيون مزيداً من الجهد في سبيل منح الاستقلال الموعود للسوريين والجبل. ولكن البريطانيين خضعوا لضغط الفرنسيين الأحرار فيما يتعلق

بتولي أمور الأقليات، وأعاد الفرنسيون تأكيد حقهم في الاستيلاء على سورية من غير تبني أي خطة فورية للاستقلال.

ويحاول فيث أن يقنعنا بأن أسمهان قد قررت، انتقاماً من الحلفاء، أن «تنقلب»، وتتعامل مع أعدائهم في استنبول، وتحديداً مع الألماني فرانز فون بابين Franz Von Papen، السفير في تركيا، والعقل الموجه للتجسس في المنطقة[٥٠]. وبما أننا نقفز إلى الأمام مرة أخرى، والحادثة سوف توصف وصفاً كاملاً فيما سيأتي، ألفت الانتباه فقط إلى أن فيث هو الكاتب الوحيد الذي يعزو محاولاتها للتحول إلى عميلة مزدوجة إلى ثأر وطني.

أين الحقيقة في هذه الأقوال التي يصعب إثباتها؟ وأين موقع حسن في هذا المشهد. لقد ذكر حسن، وليس زوجته، في السجلات البريطانية بسبب التفاعلات الضرورية، وعُبِّر فيها عن الاهتمام بسياسة آل الأطرش. وربما يكون حسن قد ناقش بعض القضايا السرية مع زوجته. ويخبرنا لبيب وفؤاد بأن أسمهان كانت مقرّبة من إيفتس الذي وقّع أوراق سفرها كلها. وفيما بعد، حين اختارت فندق قصر الشرق، في دمشق مكان إقامة لها، توسطت بين إيفتس ومحتجين من دمشق المحافظة على تصرفات جندي استرالي منافية للأخلاق، وعنفت الجنرال في الواقع[٥١]. هل كان إيفتس «واقعاً في حب» أسمهان. أم أن الإشاعات ربطته بها؟ إن التابعي يذكر عرضاً أن أحد الجنرالات البريطانيين كان يحب أسمهان، والحرفان الأولان من اسمه هما S.E (إدوارد سبيرز، ربما)، وليس E.J، أي جاك إيفتس[٥٢].

في بحثنا عن وثائق «رسمية»، لم نجد إلا القليل منها يتعلق

بأسـمهان نفسـها، ووجدنا معلومات متضاربة بعض الشيء عن عائلة الأطرش جملةً. وبالفعل فإن الجنرال دو فـيـرديلاك اتصل بالكولونيل بوفيـه مخطراً إياه أن البـريطانيين يُتوقع أن يفرجوا في ٢٤ تموز عن القوات الفيـشيـة، ويعـينوا كيث دون Keith Dunn مسـؤولاً في السويدا.[٥٣] كان على الحلفاء أن يحسموا موقفهم من السرايا الدرزية التي نظمها ودربها الفرنسيون[٥٤]. وبدأ الجنرال كاترو آنذاك يطلب من البريطانيين أن يوقفوا أي خطط تؤدي إلى إدماج الجبل في شرقي الأردن الذي يحكمه البريطانيون. وقد أرسل برقية إلى الجنرال ويلسون يقول فيها:

التـقـيت في السـويدا، مع الممـثلين المفـوضين لكل العائـلات. وطلب كلهم مني أولاً أن لا يفصـل الجبل عن سـوريـا، وثانياً أن يكون جزءاً من سورية من الناحية السيـاسية، مع حقه في الإدارة الذاتية. وثالثاً ألا يعترف الوسطاء إلا بالحـماية الفرنسـية، واستبعاد أي دولة أخرى. وأعـرب آل الأطرش عن الرغبـات ذاتهـا. وأكـدت لهم أن رغباتهم سوف تُلبّى، وأن ضمـهم إلى الأردن ليس مطروحاً. كما أن رئيس الوزراء البريطاني قد قدّم ضمانات رسمية بأن المصالح الفرنسـية لن تُمسّ أبداً. وبما أن الوضع السياسي قد أعيد توطيده الآن، فإني أعتقد أن دخول القوات البريطانية إلى الجـبل أمر غير مرغوب فيه، وأرجو منك أن تلغي كل الأوامر السـابقة. إن وصول جنودك ستكون عواقبه المباشرة انقسـام المنطقة التي وحدتهـا لتوي إلى معـسكرين

متعادين. وفي رأيي أن حفظ النظام يمكن أن تقوم به السرايا الدرزية الخمس التي جمعت شملها، والتي ستبقى تحت إمرة الكابتن (غير مقروء). أما حامية السويداء الفرنسية التي لم يجتمع شملها بعد فإنها ستنتقل إلى أزرع. والكولونيل بوفيه الذي لم يجمع قواه، سيقوم بذلك فيما بعد بلاشك، وسوف يبقى مؤقتاً في منصبه وفق شروط الهدنة، ويتولى السلطة السياسية والإدارية باسم الحلفاء. يمكن أن يساعده موظف بريطاني على أن يحل محله بعد قليل الميجر دي كيرسوسون De Kersauson. إن هذه الترتيبات قادرة على حفظ النظام، والمحافظة على «سيادة» فرنسا «غير الواضحة» وأرجو أن تقبلها.

التوقيع: كاترو ٢٠٠ ـ ٣٥ ـ (أولوية ـ عاجل)[٥٥].

في ضوء السجلات السابقة واللاحقة،يبدو من غير المرجع أن يكون آل الأطرش كلهم قد دعموا حركة كاترو ـ وعلى الأخص سلطان. لقد شاء بعض فروع آل الأطرش، وغيرهم من الدروز أن يدعموا الانضمام إلى الأردن الذي كان تحت السيطرة البريطانية. أما حسن، فالمرجع أن يكون تبنى، كمحافظ، أكثر من وجهة نظر. وبعد يومين قرر الجنرال ويلسون أن تكون حكومة الدروز «شبه مستقلة»، أي أن يترأسها ضابط فرنسي وضابط بريطاني. وسرعان ما كتب ليتلتون Lyttleton إلى الفرنسيين: «أود أن اغتنم هذه الفرصة لأؤكد لكم أننا، نحن البريطانيين، نعترف بالمصالح التاريخية لفرنسا في المشرق. وليس لبريطانيا العظمى أي مصلحة في سورية أو في لبنان ما عدا كسب الحرب.»[٥٦].

أمر البريطانيون بالتراجع، ولكن الذين كان لهم روابط ومعرفة بالمنطقة (سبيرز وغلوب، مثلاً) ظلوا أهدافاً للمضايقات الفرنسية. والفرنسيون الذين أملوا أن يجعلوا مرشحهم، هاشم الأتاسي، رئيساً للجمهورية، كانوا في وضع غير مؤات. فبعد اغتيال الشهبندر، هرب قادة الكتلة الوطنية من البلاد. وتركوا فيها القوتلي أقوى قادة الكتلة، وأكثرهم شعبية(٥٧).

والإشارة الثانية الموثوق بها إلى عائلة الأطرش ترد في ما رواه سبيرز عن مرحلة «تهدئة الغبار» في الجبل. ففي أوائل أيلول اجتمع البريجادير دون Dunn، والكولونيل أوليف Olive، والأمير حسن، وسلطان الأطرش.

> تكلم مع الكولونيل أوليف بكل حرية الرجل الذي ورد اسمه أخيراً (سلطان الأطرش) الذي، والذي ربما يكون أكثر خصوم فرنسا في الجبل تصلباً (كذا)، ولم يخطر لأحد أن ذلك سيكون مؤذياً... لأن الفرنسيين «قد شجعوا العناصر المناوئة لآل الأطرش» ولأن بقاء «الكابتن نوفيلNouvelle، الضابط الفيشي، في شهبا يزعج الدروز، وأخيراً لأن (مشكلة) الفيلق الدرزي ينبغي أن تسوى(٥٨).

## التحول

يدوّن سبيرز أحداثاً أخرى في مذكراته. تولى حسن وزير الحربية (الدفاع)، وهو منصب مهم. وكان قادراً على الإقامة في بيروت، والذهاب إلى الجبل عند الضرورة على ما يبدو:

عيّن كاترو زوجها وزيراً للحربية السورية، وكان ذلك طريقة جيدة لاسترضاء الدروز. وأسهمت أنا وكاترو في راتبه، وتشاطرنا دفع أجرة مسكنه الرسمي الكبير جداً، والذي كان يحرسه مجموعة من الرجال الأشداء. كان حسن الأطرش رجلاً قصير القامة، ممتلئ الجسم، لطيفاً، دمثاً، ومختلفاً اختلافاً كبيراً عن أقربائه وأصدقائه الذين كانوا يبدون قطاعاً غوذجيين في أحزمتهم العديد من الخناجر الطويلة التي لم يكن يبدو أن بالإمكان تحويلها إلى أعواد تُخلّل بها الأسنان[٥٩].

كان حسن في هذه المرحلة من حياته رجلاً ناضجاً، وسياسياً ذكياً، خَلَفَ نسيب البكري كمحافظ للجبل قبل توليه وزارة الدفاع. (كان نسيب دمشقياً، ولم يحبذ أهل الجبل تعيينه محافظاً رغم علاقاته معهم). ونسيب وطني ناضل مرة ضد الفرنسيين بعد الحرب، ثم قاوم الحملة، والتمرد المعادي للإقطاعية (الشعبيون)، اللذيْن شجعهما القوتلي ضد آل الأطرش عام ١٩٤٧[٦٠]. وفي ١٩٥٣ ـ ١٩٥٤، انخرط حسن في الحركة المعارضة للشيشكلي مما أدى إلى احتلال الجيش السوري للجبل، واعتقاله، ومصادرة منزله ووثائقه. (العقيد الشيشكلي فرض الديكتاتورية العسكرية مدة أربع سنوات).

تزوج حسن امرأة أخرى هي هند علم الدين بعد أن عادت أسمهان إلى مصر. ثم إنه طلق هنداً عندما تزوج أسمهان ثانية. كان في هذه الفترة قد أدرك عيوب أسمهان: انجذابها إلى عالم الغناء، وضيق صدرها بالمجتمع التقليدي. ويبدو أن التنافر سرعان ما وقع بعد الزواج مباشرة مع اتضاح قلقها وطريقة إنفاقها للمال. ويشير سيبرز إلى أكثر من ذلك،

إلا أنه من الصعب جداً أن نحدد إن كانت روايته يمكن الاعتماد عليها أكثر من رواية لبيب. إن الحادثة التالية وقعت عندما كان سبيرز في بيروت:

يتابع سبيرز:

ذات ليلة كنت أتناول طعام العشاء في أواخر مهمتي في بيروت عندما أبلغني كبير الخدم العربي بأن الأمير الأطرش يرغب في مقابلتي حالاً، ويسأل إن كان في وسعه أن يأتي الآن. كنت مجهداً، وعلمت أن قطع المسافة عبر شوارع العاصمة اللبنانية الضيقة سوف يستغرق نصف ساعة.

وبعد نصف ساعة وصل من غير مترجم، وهذا جعل زيارته بلا جدوى لأنه لا يتكلم الفرنسية ولا الإنكليزية، وأنا لا أفهم العربية، لذلك طلبت من كبير الخدم أن يسأل الأمير عن سبب هذه الزيارة العاجلة التي شرفني بها. ثم إنه أوضح أن زوجته قد أخبرته أنني اتصلت به بالهاتف طالباً حضوره العاجل إلى السفارة. هاهو ذا السبب أذاً. كانت محتاجة إلى غياب زوجها ساعة لأسباب معروفة عندها تماماً، والحصيلة هي أنها خدعتنا نحن الاثنين، ووفرنا لها وقتاً استفادت منه بلا شك[٦١].

ماذا كانت تفعل أسمهان؟ فالخلافات الزوجية إن وجدت في هذه الفترة، فإن سببها لم يكن ما كانت تعانيه من سأم في الجبل. فلقد كانت مستكنة في منزلها في ساحة سرسق. وكانت تستطيع أن تقيم في فندق القديس جورج إن شاءت، أو في قصر الشرق في دمشق. وفي آب حين

كان الجو حاراً جداً في دمشق، لجأت إلى صوفر الجبلية حيث كان الهواء نقياً وعليلاً.

وفي ذلك الوقت، كان السفر بين لبنان وسورية سهلاً جداً. كان هناك قطار يأتي من دمشق، وذكرتني عائلتها أن السفر بالسيارة كان ممكناً أيضاً. وفي أيلول كانت عادة تذهب إلى زيارة القدس، وتقيم في فندق الملك داود، وتلتقي صديقتها العزيزة عفاف النشاشيبي، وهي لبنانية متزوجة من القائد الوطني فخري النشاشيبي الذي اغتيل في ظروف غامضة في أيلول ١٩٤٢ (ربما اغتاله عملاء موالون للمحور). وتذكّر منير، شقيق أسمهان، أنها قد زارت عفاف النشاشيبي في ١٩٤٢ و١٩٤٣، و١٩٤٤.

كان حسن من الانشغال، والاطلاع على تصرفاتها، بحيث أنه لم يكن ليلقي بالاً إلى سفراتها وحفلاتها، لولا النفقات المترتبة على ذلك. وتلافياً للإفلاس، أخذ يحدد المبالغ المعطاة لها[٦٢]. ويبدو أن فيث وسبيرز يشيران إلى أن دوافع خروجها كانت تتجاوز نشوة الإنفاق. فأسمهان كانت قد تزوجت ثانية من حسن. وملاحظات العائلة تشير إلى أنه حتى إنفاقها اللافت للنظر كان هدفه في المقام الأول تعزيز مكانة حسن في هذه الفترة.

وفي آذار ١٩٤٢ توفي عبد الغفار الأطرش الذي كان وزيراً للدفاع في وزارة حسن الحكيم. وعلمت أسمهان أن سلطان الأطرش قد عُرض عليه تولي منصب وزير الدفاع. وكان حسن مرشحاً للمنصب أيضاً. ولو أمكن استدراج سلطان، الثائر الصلب، إلى الحكومة، لكان هذا انتصاراً للفرنسيين وللوطنيين. عقد آل الأطرش اجتماعاً في فندق أمية في

دمشق، وحضرته أسمهان أيضاً. سألت سلطان مباشرة إن كان يقبل بالمنصب. فقال لها: إنه لن يقبل. فأيدت رفضه، مع أن أفراداً آخرين من العائلة عارضوها من باب الاحترام والدعم لسلطان[٦٣]. أرادت أن ترى حسناً يتقدم، فأصبح وزير دفاع في حكومة محسن البرازي. (والبرازي محامٍ متدرب في فرنسا، وذو أصول كردية.)[٦٤].

إن آل الأطرش يعترفون بأن أسمهان في هذه الفترة قد أخذت تتجرد من أوهام العلاقة مع البريطانيين، فتذبذبت مدة من الزمن، ثم سعت إلى أن يكون لها نفوذ أكثر عند الفرنسيين. ومجرد أيضاً آل الأطرش وغيرهم من الدروز من أوهام العلاقة مع أصدقائهم البريطانيين مع فرض فرنسا مصالحها في المنطقة بالقوة، وتطاول الحرب.طلبت أسمهان المال من الفرنسيين، فرفضوا تلبية الطلب. وعبّر عمها عن ذلك على النحو التالي: «كانت تقترب من هؤلاء تارة ومن أولئك تارة أخرى. فإن لم يدفع البريطانيون، فقد يدفع الفرنسيون. وفي هذه الفترة اكتسبت نفوذاً سياسياً من خلال زوجها، وفي معزل عنه.»[٦٥]. ويؤكد سبيرز أنها، بعد حادثة بيروت، «طلبت مني ومن كاترو مزيداً من المال، وقد رفضنا طلبها بعد التشاور.»[٦٦].

كانت أحياناً تنفق المال بغية التأثير فيمن حولها. ويتذكر أخوها غير الشقيق سخاءها أيام رمضان حين كانت تغدق المال على الفقراء، والفنانين والموسيقيين. ويتذكر أنها في يوم سقوط الباستيل، ربما عام ١٩٤٤ أو ١٩٤٣، دُعيت إلى عند كاترو:

وكانت ترتدي حجاباً على الطريقة المصرية في ذلك اليوم، وهذا الحجاب يغطي، كما تعلمين، الرأس والوجه تماماً. كان

الجو حاراً جداً، وكانوا يشربون عصير الليمون، وكانت هي يتصبب عرقهـا، ولا تني تمسح وجهها تحت الحجاب.
في ذلك اليوم أعطت كل جندي حيّاها مئة ليرة. تصوري! كان لليرة قيمة ذهبية آنئاك. وفيما كانت تسحب منديلاً من حقيبتها لتمسح وجهها، لمح كاترو مسدس براونتغ في الحقيبة. قال لها: ويحك، يا أميرتي! أتيت إلى مقري حاملة مسدساً؟ أنا لا أخشى إلا من أمثالك!(٦٧).

———————

في هذه الأشهر، اتُهمت أسمهان بالتحول إلى عميلة مزدوجة، أو إلى البحث عن فرصة تتيح لها تقديم معلومات للألمان، على الأقل. والقصص والإشاعات التي تشير إلى غدرها بالحلفاء، مرتبطة بالإدراك أن السوريين واللبنانيين قد عاملهم الغربيون كالبيادق في حروبهم. فالمعاهدة، وضمانات الاستقلال التي وعد بهما كاترو السوريين واللبنانيين لم تتحققا. ومُنع الدروز من دفع البريطانيين إلى التدخل في شأنهم الخاص بغية تخليصهم من دائرة النفوذ الفرنسي. لذلك كان العديد من الوطنيين السوريين متعاطفين مع المحور في ذلك المأزق الصعب، وكانوا يرون أن الحرب لا تسير على ما يرام بالنسبة إلى الحلفاء. فهل كان يمكن معرفة مستقبلهم، وطريقة تقريره من غير معرفة نوايا المحور نحو الشرق الأوسط! إن هذا التوجه لا يختلف إلا قليلاً عن توجه القوى السياسية الموالية للمحور في مصر إلا في أن رومل كان أقرب إلى أبواب القاهرة، وبالتالي أقدر على تحطيمها.
والذين لم تعجبهم أسمهان كثيراً، وعدّوها مغرورة وأنانية، هم

الذين اعتقدوا أن تعاونها الأول مع البريطانيين كان دافعه الجشع فقط. وهؤلاء المراقبون رأوا أن العامل ذاته هو الذي شدّها إلى السفير فون بابين في استنبول. فلقد حاولت أن تضغط على الفرنسيين والبريطانيين من أجل تخصيص مزيد من الأموال لها، ولكنهم رفضوا. فشعرت بالإحباط.

إن عائلتها قد أنكرت إشاعة «العمالة المزدوجة»، ومع ذلك، اعترفت بالمساعي التي بذلتها للحصول على منافع شخصية من الوضع السياسي القائم آنذاك.

علّق عبد الله الأطرش على ذلك بالقول:

لقد بلغت أسمهان الأوج عندما أمسكت خيوط اللعبة السورية. فحالما استقرت الأحوال في المشرق، بدأ الحلفاء يتنافسون. ويبدو أن أسمهان لم تكن قادرة في ذلك الوقت على تأييد البريطانيين أو الفرنسيين. حاولت أن تخلق نوعاً من التوازن، ولكنها أخفقت، وفقدت سلطة صنع القرار والتأثير. ولما حاولت الانحياز إلى الفرنسيين حقداً على البريطانيين، لم يكن التوازن السياسي في صالحها آنئذٍ. لقد أشهرها الفرنسيون في ظاهر الأمر، إلا أنهم قيدوها في الواقع، وحرموها التأثير والمال(٦٨).

كان يوجد في بيروت عملاء ألمان منهم رودولف روسر Rudolf Roser، الذي كان يقيم في فندق ميتروبول. وكان هناك أيضاً رولاند إيلندر Rolend Eilender المولود في لبنان، والمرتبط بصلة قرابة مع بعض العائلات اللبنانية، والمسموح له بالدخول والتأثير رغم وجود الحلفاء.

ومن حلب كان يعمل رجل مباحث هو بولا كوش Paula Koch، ولكن له علاقات في أماكن مختلفة، ومنها علاقة مع طبيب أسنان في دمشق هو مجيب كنعان[٦٩]. وكان أوتو فون هنتج Otto Von Hentig، رئيس قسم الشرق الأدنى في وزارة الخارجية الألمانية، موضع شبهة منذ عام ١٩٤١ .

وبعد اجتياح سورية ولبنان فرّ كثير من العملاء الألمان إلى تركيا المحايدة. وفي عام ١٩٤١ استضافت تركيا مؤتمراً عقده قادة وطنيون عرب اعتُبر كثير منهم موالين للمحور[٧٠]. وكان على البريطانيين أن لا يرصدوا ما يجري في استنبول فقط، بل أن يبقوا على مركز نشاطاتهم المتعلقة بالبلقان.

من الممكن أن يكون أحد رجال المخابرات التابعة للمحور قد اتصل بأسمهان، أو بأحد معارفها. ويكتب التابعي بدلاً من ذلك، أن جاسوساً أميركياً منتحلاً حرفة الصحافة (السيد. F) قد أقنع أسمهان بالذهاب إلى تركيا للاتصال بالنازيين. ويبدو مقتنعاً بأن المتصل الأميركي قد استعمل الحيلة لجعلها تعتقد أنها تستطيع دعم قضية الدروز من غير أن تعرّض أسرار الحلفاء للخطر[٧١]. ويسهب أبو العينين في الكلام عن ذلك أكثر من التابعي، ثم يذكر أن الصحفي الأميركي هو السيد فورد Ford[٧٢].

كان ينبغي الاتصال بها حالما تركب القطار إلى أنقرة. ويؤكد لبيب أن قصدها كان «السفير الألماني في أنقرة فون بابين». ويكتب أنها أخذت سيارة أجرة إلى طرابلس، ثم مضت بالقطار إلى «حلب وطوروس». ولربما قرأ لبيب وفؤاد رواية التابعي أولاً، وظنا أن «طوروس»، وهو اسم القطار، يعني جبال طوروس. ويتابع لبيب قائلاً:

إن جندياً بريطانياً، وجندياً فرنسياً، أتيا إلى عربتها، وأعلنا أنهما سيعيدانها إلى بيروت[٧٣].

وحسب قول شقيقها منير، وهو شاهد عيان، فإن أسمهان قد ركبت بالفعل قطاراً متجهاً إلى استنبول من حلب. وكلا الاتجاهين كان مثيراً للريبة في نظر البريطانيين. وكتب التابعي أن أسمهان قد أخبرته أن كاترو كان على علم بالخطة، ولكنه لم يطلعها على هدف الرحلة، وأن الصحفي هو الذي أبرق إليها بشأن رحلتها إلى أنقرة. كان يفترض أن تسافر بالسيارة إلى طرابلس، وبالقطار إلى حلب. ولما اقتربوا من الحدود توقف القطار، وأرغمها ضابط بريطاني على النزول، والعودة معه إلى بيروت، من غير أن يقدم أي توضيح. اعتقدت أن زوجها قد اتصل بهم لمنعها من متابعة الرحلة. ويضيف التابعي أن كاترو لما التقاه زوجها في حفلة في صوفر قال (عن أسمهان): «بالفعلة التي فعلتها الوغدة الصغيرة» عندئذ أيقنتْ أنهم (الحلفاء) كانوا يعرفون كل شيء»(٧٤).

— — — — —

وروى أخوها غير الشقيق رواية أكثر براءة. فحين كانا في صوفر في ذلك الصيف، صادقت أسمهان وزيراً تركياً وزوجته. دعاها الزوجان إلى زيارة إزمير حيث كان يقام معرض دولي. أثارت هذه الرحلة اهتمامها، ولا سيما حين ذكرتها المرأة التركية أنها تستطيع أن تزور قلعة والدها، والتي هربت منها الأسرة في الماضي البعيد.

وفي أواخر صيف ١٩٤٢ (آب أو أيلول) صحبها منير إلى حلب لانتظار القطار المتوجه شمالاً. وقاطعتُه في أثناء المقابلة: «ولكن لماذا ذهبت أنت؟» فأجاب: «لم تستطع أن تذهب وحدها. كان لابد أن

يصطحبها رجل. وكنت شاباً، ولكني كنت طويلاً قياساً إلى سني، كنت أبدو بالغاً راشداً، وكنت قريباً منها جداً في ذلك الوقت.» تذكر منير الجنود البريطانيين وهم يخرجونها من المحطة قبل أن يركبا القطار مدعيّن الخشية على حياة الأميرة وعادوا بهما إلى بيروت. «أدركتُ أسباب هذا [التدخل]، ثم إنهم قيدوا حركاتها، وفرضوا عليها الإقامة في بيروت.»[٧٥]

وثمة حكاية نابضة بالحياة أكثر من غيرها. قاد نايجل دافيدسون Nigel Davidson، الكابتن في الحرس الاسكتلندي، ورقيب من نيوزلندا ومرافقه، قادوا سيارة إلى الحدود التركية. ونُقل عن دافيدسون أن الرقيب فصل عربة أسمهان عن القطار حيث كانت أسمهان راكبة مع «جورجيت خوري، وحارسان خشنا المظهر.» قال دافيدسون للأميرة: إن معه كتيبة من القوات البريطانية لإنزالها من القطار إلى سيارته. قالت له: «انتظر حتى يسمع جاك بذلك (جاك إيفنس)، فلسوف تُجرّد من رتبتك.» وركلته مرة بعد أخرى. توقفوا في حلب حيث كان في استقبالهم إيفنس ومساعده الكابتن هارولد موريسون Harold Morrison، تعشوا معاً، وقصدوا ملهى ليلياً شرقياً حيث نثرت أسمهان ليرات ذهبية على الفرقة التي عزفت ما طلبت أن يعزف. وصباح ذلك اليوم ظهر البوليس، وعاد بأسمهان إلى مكتب الجنرال سبيرز في بيروت. ويزعم نيكلسون Nicholson أيضاً أن إيفنس قد عاقبه قائده جامبو ويلسون Jumbo Wilson على تركه قواته في ذلك المساء، ثم أرسل إلى كينيا، وفيما بعد إلى لندن[٧٦].

إن سبيرز يتذكر الحادثة أيضاً:

أخبرني جهاز استخباراتنا الخاص حينذاك أن الأميرة ماضية نحو الحدود التركية. وهذا كان يعني بلا ريب أنها تنوي إعلام الأتراك بكل ما تعرفه، أو بيعه لهم. وكان يمكن أن يشمل هذا على بعض المعلومات العسكرية. أبلغت رجال الأمن أن يمنعوها من العبور إلى تركيا.

لم أدرك نتيجة تورطي هذا على الإطلاق. فذات مساء كنت في مكتبي في بيروت، فإذا بالباب ينفتح، ويتنحّى حارسان جانباً، ثم يدخل اثنان من رجال البوليس، والأميرة بينهما. رأيت رجُليْ الأمن مُروَّعيْن، ولم أفهم لماذا كنا نتباهى بأمثالهما في قواتنا. جعلاني أفكر في أولئك العبيد الأشداء الذين يوقفون الوحوش المفترسة في مدارج روما القديمة في حين يُدفع بالضحايا البائسة إلى الداخل. وكنت أعرف أن الأميرة الجميلة فيها شيء من القطة الشرسة. كانت غاضبة غضباً رهيباً[٧٧].

تتفق الروايات كلها على أن الأميرة احتُجزت في بيروت حيث لا تستطيع أن تسبب أي أذى. ولكن اعتقالها في المنزل لم يستمر طويلاً، إذ أنها استأنفت سفراتها وزياراتها بعد الحادثة بقليل.

وروى شقيقها حادثة أخرى ملتبسة أيضاً وقعت بعد ذلك عندما توسطت من أجل رجل أتى بسفينة محملة بالبضائع إلى ميناء بيروت (من حيفا). جابه البريطانيون الرجل، ولما «أطلقت» السفينة، عرض الرجل عليها مالاً وعطايا، غير أنها رفضت ذلك بكل شهامة[٧٨].

صار حسن وأسمهان يتنقلان منفردين في أكثر الأحوال، وعاود أسمهان الحنين إلى حياتها الفنية السابقة، ولو من أجل ما يمكن أن

تجليها لها من حرية مالية. وقد اتهمها كثيرون في ذلك الوقت بالشطط في تصرفاتها (بما فيها الشرب) وكأنما كانت تسوغ عودتها إلى الحياة الفنية العابثة الطليقة. وفي الواقع، تمنت هي وحسن طفلاً آخر، ولكن أملها خاب لأن حملها ثانية كان غير ممكن على ما يبدو من الناحية الجسدية. إن هذا التوتر قد يكون أثر أيضاً في علاقتهما خلال هذه الفترة. وفي عام ١٩٤٢، سافر حسن إلى القاهرة لانتزاع كاميليا من جو الأسرة هناك، وإحضارها إلى الجبل(٧٩).

ومع أن أمينة البارودي كانت قادرة على السفر إلى بيروت، وكان باستطاعة أسمهان السفر إلى القدس للقاء أمينة وغيرها، فمن المفترض أنها كانت غير مرغوب فيها في مصر آنذاك. ويمكن أن يتوقع المرء أنها اعتُبرت غير مرغوب فيها من الناحية السياسية، أو أن مصاعب الحصول على تأشيرة قد استمرت منذ زوبعة بدرخان، لأن جميع حملة جوازات السفر من السوريين كانوا مشبوهين، لذلك لم يكن حسن قادراً على السفر إلى القاهرة لاسترداد كاميليا.

اتخذت أحداث العالم أبعاداً جديدة، فالحلفاء أخذوا يتقدمون هنا وهناك. ففي تشرين الأول ١٩٤٢، هزم البريطانيون قوات المارشال الألماني رومل في الصحراء الغربية، وتضاءلت المخاوف من هجوم المحور الوشيك على القاهرة، مع أن نتيجة الحرب لم تكن بالتأكيد نتيجة محتومة. ولقد صرح تشرشل بعد القتال المخيف والانتصار في العلمين: «إنها ليست النهاية، ولا حتى بداية النهاية، ولكنها ربما تكون نهاية البداية.»(٨٠)

وعند نهاية تشرين الثاني، اقتحم الروس خطوط الألمان في ستالينغراد. وفي أثناء ذلك مضت أسمهان قدماً إلى الفصل الأخير من ملحمتها، مضت إليه لا تلوي على شيء، وكانت بدايته في القدس.



# الفصل الخامس

## غرام وانتقام

## من القدس إلى طريق الموت

وهجٌ ذهبي أشرب ممرات المدينة القديمة وجدرانها ،وأغصان الزيتون تمايلت على سفوح التلال، ومواطنون ساروا تحت سماء رائعة وقد علا لغْطهم. كانت قدس أسمهان تمتد خارج أسوار المدينة القديمة إلى شوارع ذات أبنية حجرية متينة. وفنادقها المفضل، فندق الملك داود، مركز الضباط الأجانب، ورجال السياسة، وأعيان المنطقة، قد فجرّته جماعات يهودية سرية عام ١٩٤٦ . ومع أن أعمال الزخرفة الدورية قد أزالت جو أعوام الحرب، فإن بعض الأشياء القديمة مازالت باقية. وفي الجانب الآخر من الشارع ينتصب البرج المركزي لمعرض الفنون الزخرفية الذي تشرف عليه جمعية الشبيبة المسيحية، ينتصب مثل مسلّة وإلى جانبه قبتان شرقيتان. يمكن أن يتخيل المرء أسمهان وهي تطوف عند غروب الشمس بالفندق، وتمر بالكهف، وتهبط الحديقة القائمة على سفح التلة خلف الفندق تماماً، ثم تمضي إلى منطقة Yemin Moshe التي بناها موسى مونتفيور Moses Montefiore في ستينيات القرن التاسع عشر. هل كانت تقضي وقتها داخل الفندق بدلاً من القراءة في الردهة أو في البار؟ هل

كانت تتمشى على أسوار المدينة القديمة، وحول قبة الصخرة المزخرفة، وتشرب من نافورة قيتباي؟ هل كان النسيم يحمل أطياب الأردن والجبل خلفه كما يفعل الآن؟

وفي القدس جمعت عن أسمهان قصصاً، وانطباعات، وأقاويل. كان اسم فندق الملك داود يتكرر على سمعي. وقابلت عطية شرارة، وهو عازف كمان وعود مسنّ عزف مع فريد، وتجوّل معه منذ أوائل الأربعينات. قال: «نعم أتذكرها، ولكن القصص التي تُروى عنها رهيبة. عودي وانظري ثانية ـ كانت تقيم فيه.»[1] ولكي لا أفسد المقابلة لم أذكِّره أن التفجير حدث بعد وفاتها في ١٩٤٤. وما كان مهماً في كلامه هو ربطه أسمهان بالعنف، والترف، والأفعال غير المستحسنة.

كانت تزور القدس وحدها، ومع أفراد الأسرة. وصديقتها العزيزة هناك، عفاف النشاشيبي، قد فقدت زوجها، زعيم آل النشاشيبي، العائلة التي تشاطر آل الحسيني زعامة القدس، كان على أسمهان أن تبحث عن ممكنات أخرى هناك. فبعد أن أخفقت في المحافظة على تمويل البريطانيين والفرنسيين في سورية واهتمامهم، كانت محتاجة إلى طريقة تهرب بها من حسن، وأفضل شيء كان العودة إلى حياتها السينمائية في مصر. وفي هذه الزيارة بالذات، أصرّت أسمهان على الإقامة في أفخم غرف الفندق، أي في الجناح الملكي[2]. وما يتناقله الناس من قصة أسمهان يؤكد إصرارها على أن تحجز إدارة الفندق الجناح الملكي لها. وكانت الملكة نازلي، والدة الملك فاروق، والأميرات قادمات إلى القدس، فوجدت الإدارة نفسها حائرة في أمر الأميرة «آمال» التي شغلت الجناح المطلوب. وفي أثناء إقامتها، رفعت أسمهان قيمة الفواتير في البار

والمطعم إلى حد باهظ. لقد قطع حسن التمويل عنها، ولكن كيف كان يمكن أن تفقد الاحترام أمام خصمها الألدّ، نازلي التي ضايقت ذات مرة حسنين باشا بسبب ميله إليها؟

وسألتُ في أثناء المقابلات، لماذا قطع الأمير حسن عنها التمويل؟ فأجاب منير: «كانت تنفق مالاً كثيراً، كيف كان يمكنه إرجاعها إلى المنزل في السويد، وإبقاؤها هناك مدة من الزمن؟».

لم يقتصر الأمر على ذلك. ربما تحدد موعد زيارة نازلي قبل مأزق أسمهان المالي القديم الجديد بأشهر. إن للقصة روايات مختلفة ومتضاربة، كما هو الأمر مع كل حادثة في حياة أسمهان. ففي إحداها يرد أن إدارة الفندق طلبت من أسمهان أن تدفع قيمة فواتيرها، وتخلي الجناح بعد تلقي برقية تعلن قدوم نازلي. ورفضت أسمهان قائلة: «لا سلطة للملكة نازلي ههنا» (خارج مصر)[٣]. وفي رواية أخرى أن الإدارة طلبت من أسمهان أن تصفي حسابها، أو أن تغادر في غضون أربعة أيام لأن نازلي ستصل قريباً. فقالت لهم أسمهان: «قد تكون ملكة، ولكني أميرة، وأنا أدفع قيمة فواتيري على الدوام، وأرفض المغادرة.»[٤]. أرسلتْ منيراً إلى حسن ليجلب مالاً، غير أن حسناً رفض إرسال المال المطلوب. في هذه اللحظة المناسبة، تلقت عرضاً سينمائياً من أستوديو مصر، فدفعت فاتورة الفندق مما دفعه الأستوديو مقدماً. وفي أثناء ذلك، استدعى الملك فاروق نازلي والأميرات إلى مصر[٥]. وهذه الرواية للحادثة أجازت لعائلة أسمهان أن تتصور أن عودتها إلى مصر لم تكن دوافعها فنية بل اقتصادية.

وثمة رواية أخرى تكشف أن أسمهان قد عانت قبل تلقي العرض

السيماني حالة اكتئاب شديدة وهي في القدس. سافر حسن لاستعادة كاميليا، وعادت الفتاة معه إلى الجبل. وكانت أسمهان تقصف مع أصدقائها وصديقاتها، ولكنها كانت طيلة الوقت تفكر في السجن الذي صار إليه زواجها. ترا ءى لها أن الانتحار هو المخرج الوحيد. ويذكرنا فؤاد وليب بأنها قد حاولت الانتحار مرتين. إذا حسبنا محاولتها في فندق قصر الشرق في دمشق. وهناك أيضاً محاولة لم تنكشف في القاهرة، حين أفلح التابعي في إدخالها إلى مشفى باسم منتحل هو آمال حسين[٦].

ولما كانت في فندق الملك داود، وجدتها المشرفة على غرفتها هامدة الجسم، فاستنجدت، فجاء طبيب وأعادها إلى حالة الوعي. أبلغ بذلك حسن وفؤاد اللذان وصلا من القاهرة، وكان فؤاد ساخطاً على أخته، وعلى استمرار سلوكها المثير. ويقول فؤاد: إن حسناً آنذاك، اقتحم غرفة أسمهان، وواجهها بإعلان الطلاق، وهي المرة الثانية التي يضطر فيها إلى تطليق حبيبة عمره[٧].

قلت في نفسي، والريح تهز الأشجار خلف مقعدي: «ثمة حلقة مفقودة هنا. لماذا أخبرني ذووها أن حسناً لم يطلقها مرة ثانية؟ ولماذا كان غاضباً جداً بعد محاولة الانتحار؟».

من المرجح أن غضبه كان مرتبطاً بقصص أخرى، قصص لاذعة أكثر روّجها البريطانيون فيما بعد، إن لم يكن في ذلك الوقت. وبحسب هذه القصص، كانت الحفلات في فندق الملك داود أحداثاً أسطورية. والظاهر هو أن أمينة البارودي، صديقة أسمهان الملازمة لها في حفلات القاهرة، كانت في القدس آنذاك. ويزعم سبيرز أن أسمهان رقصت مع ضباط

بريطانيين مختارين. وهذا ما أسخط الدروز، وأعلنوا أنهم ينوون قتلها. كتب سبيرز:

> وهكذا كتب الدروز إليّ أنهم قد سمعوا بما يجري، ويلحق العار لا بآل الأطرش فقط، بل بالدروز عموماً، وطلبوا إليّ أن أخبر المفوض السامي بأنهم سيرسلون إلى القدس من يقتلها.
>
> بعثت هذه الرسالة إلى السير هارولد ماك مايكل Harold MacMachael ثم أوصلت جوابه المختصر إلى آل الأطرش في حينه: «إن فلسطين يحكمها القانون البريطاني، وكل من يقترف جريمة يعدم. أرجو أن تُعلم مراسليك بهذا، وبأن القانون مطبق تطبيقاً صارماً.»[8].

ويشير الصحفي فيث إلى أن البريطانيين قد بالغوا في وصف نشاطات أسمهان. لقد كانت متهورة، ولكنها لم تكن تتورط في إظهار مفاتنها. ويوضح فيث بأن هذا مردّه إلى أنها كانت «إنسانة عادية» منطوية يبهجها أن ترى الآخرين يبتهجون. ويبدو فيث خائباً بعض الشيء لأن إثبات تورط أسمهان كان غير ممكن. ويكتب أنها دفعت ممثلة شابة إلى دافيدسون.ويقول دايفيدسون، استناداً إلى هذه الحادثة، إنها كانت مجد مسرة «في جمع الجنسين»، مع أنها «قالت لأمينة: إنها لم تكترث بأحد قط، في حقيقة الأمر.»[9].

أجاب عمها عن أسئلتي متذمراً: «هل تصدقين أنها كانت تتصرف هكذا؟ كان أخواها محافظين جداً ـ لا أقصد فؤاداً فقط، بل فريداً أيضاً. ثم ألا تظنين أنها لو كانت لها حياة خاصة ـ أقول: لو ـ لحرصت على سترها ما أمكنها ذلك؟»[10].

ربما اخْتلقت أشياء كثيرة، ولكنها لا تحتوي إلا نتفاً من الحقيقة. ومثل هذه الملاحظات ترد عادة في التعليق على الفنانات الجميلات المتكبرات جميعهن. إن شابة جميلة من إيديانا أبوها كان يملك مقهى وسيارات أجرة في القدس في تلك السنوات قالت مندهشة:

أسمهان..! أنت تعلمين أن والدي كان دائماً يروي قصة عنها. أستأجرت سيارته في أثناء زيارتها للمدينة. لا أعرف قصدها. وفي آخر النهار أدركت أنها ضيعت خاتماً، خاتم ألماس. فذهبت إلى السلطات، وطلبت منهم العثور على السيارة والبحث في المقعد الخلفي. وجدوا أبي والسيارة، ولكنهم لم يجدوا الخاتم، لذلك ضربوه. واتضح فيما بعد أنها عثرت على الخاتم في مكان آخر بعد هذا كله[11].

وكما ذكر فؤاد، ذكر التابعي أنها كانت تكثر الشرب في هذه الفترة، مع أن ذلك كان في رأيه أحد الجوانب المقبولة من الصورة الفنية «المثيرة». قال محتجاً: «الوقت مبكر جداً للشرب، ياآمال.» فضحكت من محاولة منعها، وطلبت منه أن يسدل الستائر، ويشعل المصابيح، ويتخيل أن الليل قد حلّ إن كان ذلك يريحه.

وبحسب مصادر شتى، فإن أسمهان كانت تنفق مبالغ هائلة من المال، أو توسّع ثقوب جيبها، كما يقول المثل. اشترت في وقت ما سيارة صديقتها أمينة البارودي، وأخذت صورة وهي جالسة على مقدمتها، واشترت آخر مبتكرات مصممي الأزياء، ولما أعجبت خادمة الفندق بأحد أثوابها، أعطتها إياه. الكرم. ذلك الخلق الشرقي المشهور (ماهو لي هو لك) كان سجية أخرى عرفت بها أسمهان.

وماذا بشأن الرجال؟ إن معظم الرجال الذين ارتبطت أسماؤهم بأسمهان كان لهم علاقة برغبتها في العودة إلى مصر. يزعم أحد المؤلفين أنها تزوجت مدة عشرة أيام في هذه الفترة من فايد محمد فايد من أجل الحصول على تأشيرة دخول إلى مصر[١٦]. ومثل هذا الترتيب، أو ما أشيع عنه، كان من شأنه أن يسخط الدروز مثلما أسخطهم اقتران بدرخان السابق بها، أو الحكايات التي رُويت عن الحفلات مع الضباط البريطانيين. ولكن لو كانت هذه القصة صحيحة، لما كان هناك ضرورة للزواج التالي والثابت من أحمد سالم.

وذكر التابعي ولبيب كلاهما أن حسين سعيد، عم الملكة فريدة، هو الذي يسّر لها سبيل العودة إلى مصر. والظاهر هو أن اسكندر الوهابي الذي زار القدس، وفتنته أسمهان، قد بعث برسالة إليها مع حسين سعيد، مدير أستوديو مصر الذي أبرم معها العقد السابق (الملغى). ثم إن حسين سعيد قد زار القدس، واقترح عقداً جديداً مع أسمهان[١٢].

طلبت أسمهان أجراً عالياً جداً - يكتب لبيب أنها طلبت «سبعة عشر ألف جنيه، وهو سعر غير مسموع به آنذاك في مصر.»[١٤] ويقول التابعي: إن العقد المتعدد الأطراف للفيلم «الأول» قد أكسبها «ثلاثة عشر ألف جنيه.»[١٥] وكلا الأجرين قد فضّلها على سواها من الفنانين، وجعلها نجمة ذات مكانة غير مسبوقة في تاريخ الغناء العربي. وقد شاركها في هذي المكانة الرفيعة قلة من المطربين والمطربات منهم أم كلثوم.

وذكر شقيقها عقداً مضاعفاً أيضاً مع حسني نجيب قيمته أربعون ألف جنيه(مقابل فيلمين)! وقد روي أن أسمهان قالت له: «أنا أقبل

عرضك، ولكني أعدل ثلاثة أضعاف أم كلثوم.وإضافة إلى الأجر، أريد فيلا مؤثثة، وخادماً وسائقاً، ونصف الأجر مقدماً.»[٦٦].

كان الأستوديو قادراً بما له من حقوق، وعلاقات رسمية، على تدبير أمر التأشيرة من أجل عودتها إلى مصر. ويبدو أن عقبة اعترضت هذه الغاية، وربما كان سببها القوانين الخاصة بالغرباء، خلال الحرب، بما أن أسمهان لم تصبح مواطنة مصرية. إن تحول السلطة في سورية من أيدي الفيشيين إلى أيدي الفرنسيين الأحرار لم يؤثر في وضعها، إلا أن الإشاعات عن محاولاتها الوصول إلى الألمان في تركيا قد تكون سببت بعض المشكلات، أو قد يكون ما سمع عن طيشها (كما أوحى به الصحفيون) قد لفت انتباه بعض الأطراف في الحكومة المصرية. عاد ممثل الأستوديو إلى مصر من أجل تسوية الأمور بينما بقيت أسمهان منتظرة في القدس. ومن الممكن أن يكون هذا الجانب من قصتها قد بالغ فيه ذووها لانتحال الأعذار لزواجها التالي والأخير من رجل مصري.

تُرك شقيقها منير في مصر لإرجاع كاميليا إلى أبيها. ولعلكم تتذكرون أنه فيما تقدم قيل: إن حسناً قد ذهب إلى مصر ليعيد ابنته إلى الجبل. لم يكن منير واضحاً في هذا التعاقب للأحداث، ولكن قد تكون كاميليا قد أخذت لزيارة أمها، ثم أعادها منير بعد ذلك إلى أبيها. واستطاع منير أن يتذكر أن فريداً، شقيق أسمهان، قد أتى إلى القدس من أجل إقامة عدة أمسيات موسيقية. واصطحب فريد تحية كاريوكا التي ربما كانت أكثر راقصات المرحلة موهبة، لكي تؤدي معه، ثم تتابع السفر إلى حلب لإقامة حفلة هناك.

إن تحية كاريوكا التي تحولت إلى ممثلة فيما بعد، قد عملت أول ما

عملت راقصة في صالة بديعة مصابني، ورقصت أيضاً في حفلات خاصة، ثم أخذت تمثل في الأفلام في الأربعينيات. لقد أدت دور امرأة من الطبقة الدنيا ذات قلب من ذهب، وفي آخر الأمر أصبحت راقصة أولى. وفي القدس كان معها زوجها أحمد سالم الذي كان يحيط به شيء من الريبة والغموض.

كانت أسمهان قد أنفقت مقداراً كبيراً من أجرها، وانتابها قلق من تأخر أوراق سفرها. وبطبيعة الحال، فإن أسمهان قد التقت وتحدثت مع شقيقها، ومع أحمد سالم أيضاً، الزوج السابق لصديقتها الحميمة أمينة البارودي. واقترح أحمد سالم أن يتزوجها مصري للحصول على تأشيرة، ولكن أسمهان كانت غير ميالة(حسب منير) إلى أن تهوي في بئر الزواج ثانية بعد الاضطراب الذي عانته مع حسن. (في هذا الوقت بالذات تزوج فايد أحمد فايد أسمهان، إن حدث هذا بالفعل)(١٨).

ويروي بعضهم أن أسمهان قد سألت أحمد سالم إن كان يمكنه أن يتزوجها، كمساعدة، مقابل خمسة آلاف جنيه. وسرعان ما طلق أحمد سالم تحية كاريوكا، واستدعى شيخاً، وتزوج أسمهان آنذاك وهناك في القدس، ثم ذهب إلى مصر لإحضار تأشيرة لأسمهان، فاستطاعت أخيراً مغادرة القدس.

إن أحمد سالم لا يحظى على ما يبدو بتقدير متسق من بعض معاصريه، وليس واضحاً إن كان هذا مردّه إلى منافسات مهنيّة أم لا. فالتابعي يكتب عنه بلهجة مختلفة تماماً عن تقديره المتصف بالاحترام نسبياً لبدرخان. ولقد استاء آل الأطرش واشمأزوا من زواج أسمهان وسالم، ولكن هذه المشاعر ربما أثارها ارتباط سالم بالمسرح وعدم انتمائه

إلى الطائفة. وفيما بعد أصبح سالم مخرجاً سينمائياً، ومديراً منفذاً مهماً في أستديو مصر. وقد تزوج خمس نساء هن: خيرية البكري، وأمينة البارودي، ومحية كاريوكا، وأسمهان، ومديحة يسري. كان سالم فاسقاً، حسب أقوال الناس، وسكيراً (حسب التابعي)، ويظهر في رواية منير شخصية وضيعة - ورغم كل شيء»، أي رجل فيه صفات الرجال يبيع عواطفه مقابل خمسة آلاف جنيه! وبالطبع، فإن هذه القصة تدعم بدورها تفسير زواج أسمهان (من غير الأمير حسن) بأنه كان من أجل التأشيرة فقط. وقد استُعملت الحجة نفسها فيما سلف عندما حاولت أسمهان وبدرخان الزواج. فهل كان هذا صحيحاً؟

يقدم فريد وفؤاد من خلال مصادر متعددة رواية للأحداث مختلفة بعض الشيء. فالظاهر هو أن أسمهان قد ذهبت إلى بيروت في أثناء انتظار التأشيرة. وتلقّت وهي في غرفتها مكالمة من مكان قريب. لعلعت طلقات، وكادت تصيبها حين تحركت للرد على الهاتف. لم يُشاهَد أحدٌ هناك. ماانفك الفرنسيون والبريطانيون يتعقبون المرأة التي يمكن أن تؤذيهم بلسانها. كانت متوترة في بيروت بحيث لم تستطع أن تبقى فيها، ففكرت في السفر إلى دمشق، ثم عدلت عن الفكرة، ورجعت إلى القدس. وهناك تلقّت خبراً من حسين سعيد أن وزارة الداخلية المصرية رفضت منحها تأشيرة دخول[19].

استقبلت، وهي في هذه الحال المكشوفة والقلقة، شقيقها فريداً الذي كان يقوم بجولة غنائيةوالتقت مرة أخرى أحمد سالم الذي اتفق أن عرفته خلال تصوير فيلم «انتصار الشباب». ويكتب لبيب عن قصة حب حقيقية، على الأقل من ناحية سالم. فأسمهان لم تقترب منه من أجل

التأشيرة تقريباً مفتعلاً، بل هياماً به. كانت غير متيقنة من ناحية عواطفها، إلا أنها كانت مستعدة للنظر في الفرصة. ويقحم لبيب ملاحظته: «نعم، أين الحب أين؟»[٢٠]. و امسك سالم بدي المطربة الشهيرة وعرض عليها الزواج عرض العاشق الهيمان. فوافقت أسمهان بعد أن فكرت في الأمر مليّاً. كان فريد سعيداً، حسب قول لبيب، وأقيمت حفلة زفاف هائلة.

ومع ذلك، لم تتمكن من الحصول على تأشيرة رغم الجهود المشتركة لكل من سعيد وفؤاد وأصدقائها. كانت حجة موظفي وزارة الداخلية هي أن طلاق أسمهان من حسن لم يسجّل رسمياً (كما قيل تماماً في قصة زواج بدرخان). وأما فؤاد فقال: «الناس في الجبل ليس عندهم (ولا يحتاجون) وثيقة طلاق.» وكان الجواب «القانون هو القانون. مع الحق أن المشكلة هي أن» أسمهان تعاملت مع الاستخبارات.»[٢١]. واقتضى الأمر مشاحنات وتوسطات طويلة مع البريطانيين حتى أعطوا أخيراً تأشيرة الدخول المرجوة إلى مصر.

ركبت أسمهان القطار وعادت إلى القاهرة. ولما وصلت بدأت العمل في فيلمها الجديد. ولكن كان عليها في البداية مواجهة حقيقة زواجها من أحمد سالم. فهي لم تكن متأكدة من عواطفها ولا من عواطفه. انتقلت إلى منزله في الجيزة قرب الأهرامات. ومهما كانت غايتها من هذا الزواج، فلا يمكن نكران عيشها معه كزوجة.

كان أحمد سالم وأسمهان يكثران من مخالطة الناس في الحفلات. فالزوجان كانا متماثلين في العناد والمزاج المتفجر. ومثل هذا الزواج يعتبر وصفة للمأساة في سيكولوجيا الشرق الأوسط الشعبية، كما في

سيكولوجيا الغرب أيضاً. فحين يكون أحد الزوجين منطوياً، والآخر منفتحاً، أو الأول قلقاً وشديد الانفعال، والثاني بطيء الاستجابة، وسلبياً، فإن الاختلاف في الرأي قد لا يكون مثيراً للمتاعب. فذات مساء، أرادت أسمهان أن تذهب إلى حفلة،فصدّها أحمد سالم. لبست ثياب السهرة كما خططت تماماً، فابتدأ الشجار. أما صديقتها، ماري قلادة التي كانت تعمل سكرتيرة عندها، وطلبت مرة مالاً من فؤاد لتدفع ديون أسمهان، فقد انسلّت من المنزل وهما يتصايحان، وذهبت للاتصال بالشرطة.

وفي رواية التابعي للقصة، فإن الشجار الكبير قد عجّلته أسمهان حين زارت تحية كاريوكا زيارة مفاجئة. كان أحمد سالم قد تخلّى عن تحية عند عودتها إلى القدس من حلب. ومن المؤكد أن أسمهان قد فاجأتها حين طلبت منها الاتصال بالزوج السابق. تحدث سالم وتحية طويلاً على الهاتف بحيث تمكنت أسمهان من العودة إلى البيت، ومواجهة سالم قائلة له: إنها لن تعيش معه بعد الآن، وأنها تريد الطلاق. ونحن نفترض أنها قد خططت هذه المواجهة، بما أنها كانت محتاجة إلى عذر للانفصال عنه. تشاجرا، وهدد أحمد سالم بالانتحار[٢٢].

تبع ذلك إطلاق نار يمتزج فيه الهزل بالجد، وجُرح سالم. ولما وصلت الشرطة قالت أسمهان من غير رويّة:إن زواجهما ليس حقيقياً، وأن الرجل لا حقوق زوجية له ـ فرغم كل شيء، فإنها قد دفعت له، ومن أجل تأشيرة ليس غير. سألها رجال الشرطة إن كان تدري أنها تعترف باقتراف جريمة خطيرة ـ كان عليهم إبلاغ الوزارة التي يمكن أن

تبعدها[٢٢]. فهمت ما قيل، ولكنها كانت على يقين أن أستوديو مصر سوف يساعدها على الإقامة في البلد مدة كافية على الأقل لإنهاء الفيلم. كيف كان يمكنها النجاة من سالم؟ النجاة، النجاة، سواء أكانت من الجبل، أم من حسن، أم من فؤاد، أم من سأم العيش في كنف الرجال وأسْرهم.

وحين أعاد شقيقها فؤاد رواية قصة «المرأة العنيدة»، والزوج «المجنون»، ولبيب يستمع، قال: إن أحمد سالم قد أوثق أسمهان حينذاك، وعزم على قتلها. أفلح في إخراج رجال الشرطة، وأخبر أسمهان أنه سوف يقتلها، ويقتل صديقتها العزيزة ماري قلادة لأنهما خانتاه! ثم أفلح شرطي في دخول المنزل، ومنع سالماً من تنفيذ ما عزم عليه، ثم أخذه بعد ذلك إلى المشفى من أجل مداواة جرحه[٢١]. ويمكن للمرء أن يخمّن أن الحادثة، مهما كان تمثيلها صادقاً، لم ينجم عنها شيء يدعم أحمد سالم. ربما تطلع إلى الانتقام من أسمهان في وقت لاحق، ولكنها لقيت حتفها قبل أن يخرج من المشفى.

وكان على أسمهان أن تفكر في فيلمها أيضاً...

## الظهور الأخير

### غرام وانتقام

إن ظهور أسمهان الأخير على الشاشة قد نجح في الدمج بين الشخصية السينمائية المأساوية البارعة الساحرة، وقصة حياتها الخاصة. لقد ماتت قبل انتهاء الفيلم، فأعاد الكتّاب والمخرجون كتابة الخاتمة بحيث يؤكد موتُ النجمة المفاجئ في حادث سير تماهيَ الجمهور مع

بطلته. كان القرار عملياً، لأن الخاتمة الموسيقية من غير النجمة كان مستحيلاً، وبدلاً من أن تحقق هي مأساة الحب والانتقام حققها شريكها في البطولة، والذي أفقدته النتيجة عقله، ولم يكن في وسعه إلا أن يعزف لها على كمانه داخل أسوار المصح العقلي. وجنونه المثير العاطفي قد خلق إطاراً للقصة يمكن أستشرافه،ويشتمل على المأساة الضرورية التي تصيب البطلات الجريئات على الحب والانتقام في تلك السنوات التي راجت فيها أفلام المغامرات الرومانسية.

إن فيلم «غرام وانتقام» يروي قصة العلاقة السيئة الطالع بين سهير سلطان(أسمهان)، وهي نجمة غناء، والمؤلف الموسيقي الموهوب جمال حمدي(يوسف وهبي). والمشهد الأول هو استرجاع طويل للماضي الذي تجري أحداثه في مصح عقلي، حيث يقص الطبيب على ثلاثة صحفيين زائرين كيف أصبح جمال مريضاً مقيماً في المشفى. والمشهد الثاني مصوّرٌ من منظور جمال وهو في مقصورة دار أوبرا يشاهد منها أداء سهير في لوحة أُعدّت من أجل أغنية «ليالي الأنس في فيينا» التي لحنها فريد، واللوحة يظهر فيها راقصو الفالس، يليهم غناء منفرد عجيب، ثم عزف منساب على أوتار القيثار يفضي إلى الموّال.

يتدافع المعجبون حول مؤخرة المسرح، ويدخل وحيد الذي تزوج سهير منذ وقت قريب ليحيّيها، بعد أن جابهته خارج المسرح صديقة مخبّلة. تقول سهير له:«إنها تغني لرجل واحد فقط ـ تغني له وحده.» وبعد عودتها إلى المنزل يضطرب المنزل ومن فيه حين يدخل رجال الشرطة وأطباء حاملين وحيداً وقد أغمي عليه، وجرح جرحاً قاتلاً. ولم يلبث أن لفظ انفاسه الأخيرة رغم تدخلاتهم. تقطع سهير على نفسها عهداً أن تجد

القاتل، ثم تتجول بعد ذلك في شقتها، وتغني: «أيها النائم عن ليلى سلاما».

يبدأ رجال البوليس ومأمور الضبط بحثهم الذي يقودهم إلى شقة جمال حيث يُكتشف سلاح الجريمة. يتذكر الخادم الأسود الصغير رسالة عثر عليها كبير الخدم في بدلة وحيد يطلب فيها جمال من وحيد أن يلتقيا. وعندما يواجه جمال هذا الدليل، يعترف بأنه تشاجر مع وحيد، ولكنه ينكر جريمة القتل. يدعي أن وحيداً رجل ماجن، وقد تورط في شجار حدث في الملهى الليلي كيت كات Kit Kat حول فتاة. والحقيقة هي أنه وعد الفتاة المتسكعة عند باب المسرح بالزواج، وبعد ذلك بقليل قتلت نفسها. وسهير التي تأكدت من مسؤولية جمال عن مقتل وحيد تتوعد بالانتقام ـ مستعملة سلاح المرأة، أي «الغرام».

تشكو إحدى زائرات سهير من طول حدادها، وتدعوها إلى حفلة موسيقية. تقبل سهير الدعوة عندما تعلم أن جمالاً سيحضر. يظهر جمال في الحفلة وهو لابس قناعاً ورداء أسود بلا كمين، ويعزف على الكمان لحناً غجرياً مرتجلاً على الطريقة العربية يُصفّق له كثيراً. بعد ذلك يأتي دور سهير/ أسمهان وقد لبست برقعاً كاملاً (قماش أسود مخرم وموشى بالخيوط الفضية)، وحُلِيّاً تقليدية. تغني «أهوى أهوى» (من تلحين فريد) وتدعو الضيوف إلى شرب القهوة العربية. ونص الأغنية يتلاعب بالمعنى المزدوج لكلمة «أهوى» التي تعني: أحبُّ، وتعني: قهوة (باللهجة المصرية).

| | |
|---|---|
| يللي تبات الليل سهران | من إيدي لو تشرب فنجان |
| راح تلقى فيه السلوى | والدنيا تصبح حلوة |
| يا مين يقول لي أهوى | أسقيه بأيدي قهوة |

أنا أنا أنا أهوى

تقدم سهير القهوة لجمال تقديم عروس مرتقبة، وتحدق في عينيه. ثم إنها تطلب منه أن يزورها لاستشارته في أمور عملها الغنائي.

يلتقي جمال وسهير، فتعتذر إليه عن كلماتها الغاضبة التي تفوهت بها عند مقتل وحيد، وتطلب منه أن يؤلف موسيقا حفلة كبيرة ستقيمها الأميرة فلانة، ويعدّ لوحتها المسرحية. يوافق جمال، لكنه يشترط أن يتغير الموضوع من «مصر الفرعونية» إلى «مصر العربية». يُؤدّى العمل الموسيقي أداء رائعاً في الهواء الطلق تكريماً للسلالة الحاكمة من محمد علي إلى فاروق. وسهير هنا تمثل روح مصر التي تكرّم وتعظّم حكامها في العصر الحديث.

بعد ذلك تصل سهير إلى منزل جمال ليلاً، وتلتمس منه إنقاذها من زواج مُزمَع بابن عمها صفوت(حفاظاً على شرفها بما أن ترملّها حالة مريبة اجتماعياً)، وذلك باصطحابها في سفرة إلى المشرق - إلى سورية ولبنان.

يوافق جمال، ويسافران، ثم ينزلان في فندق(ربما قُصد به أن يكون في صوفر). تعثّر في الحديقة، فتصرخ، وتتظاهر بالتواء ساقها استدعاءً لاهتمامه. وفي البحث عن طبيب، يلتقي جمال الطبيبَ الهازل، وهاوي الشعر، بشارة(بشارة واكيم) وهو يجهد فكره في البحث عن استعارة. يجد الطبيب أن سهيراً سليمة، فينصح بالتدليك، ويتعاهد مع جمال.

في المشهد التالي نرى عرس شيخ عربي مع راقصات وموسيقيين. وبعد أن يلقي الطبيب قصيدة وطنية، تغني سهير «يا ليل» في البداية، ثم تغني «إمتى حتعرف إمتى»:

إمتى حتعرف إمتى / إني بحبك إنت؟ (مكرر)

إمتى حتعرف إني بحبك/ إمتى، إمتى، إمتى؟/ إمتى حتعرف
إنت، إمتى حتعرف؟
بناجي طيفك واتمنى أشوفك/ لا يوم عطفت عليَّ ولا أنت سايل فيَّ
ولإمتى؟ حتحير قلبي( «بالي» في النسخة الأصلية) وتزود همي
يللي غرامك في خيالي (مكرر)
وبروحي ودمي.
اللازمة: إمتى حتعرف، إلخ.
فضلت أخبي حبك/ حبك في قلبي حبك
واصبرْه وواسيه/ والنار بترعى فيه
وخفت أقولك عن ( «على» في النسخة الأصلية) حالي
واشرحلك، واشرحلك حبي (نسخة أسمهان)
ليكون فؤادك مش خالي/ وتعذب، وتعذب قلبي
يللي غرامك في خيالي. إلخ.(مكرر)
اللازمة.

من الملاحظ أن الفيلم نفسه يحتوي على ترجمة غير دقيقة للأغنية. وفيما تقدم أشرت إلى أن أغنية أسمهان تختلف عن النسخة التي تغنيها مطربة مغربية، والواردة في الفصل السادس. فهي لم تلتزم بالكلمات، والنسّاخ اللاحقون لم يكونوا أكثر دقة في أغلب الأحوال.

يبدو أن جمالاً لم يفهم أن الأغنية موجهة إليه، لذلك يدفعه الطبيب بالمرفق للتأكد من فهمه.

تسمع سهير جمالاً وهو يتدرب على لحن جميل متواصل على الكمان. تسأل: «ما اسم تلك الأغنية؟» فيجيب بأن اسمها «بلا

أمل» (تلاعب باسم أسمهان الحقيقي). تشهق، ويتابها شعور بالذنب لأنها حاولت خداع هذا الرجل المخلص، وتخبره بأنها يجب أن ترجع إلى مصر. يعطيها قلادة من قلائد أمه، مصحفاً ذهبياً صغيراً، ويتفقان على ألا يثيرا موضوع الماضي حتى يصلا.

وحين يصلان إلى مصر، تفضي إلى صفوت بشكّها في أن يكون رجل نبيل مثل جمال قاتلاً. فيذكرها صفوت بعهد الانتقام الذي أخذته على نفسها. في لقائها التالي، يبوح جمال بالقصة الصحيحة. وحيد خدع شقيقة جمال، منيرة، الفتاة الريفية البسيطة. غازلها طيلة الفترة التي كان يخطط فيها للزواج من سهير. اكتشف جمال العاشقيْن، وواجهت منيرة وحيداً بالوضع. أخبرها أنه مشغول، فحاولت القفز من النافذة. عند ذلك دخل جمال، وتشاجر الرجلان. أشهر وحيد مسدساً، وأصيب في أثناء الشجار.

تجهش سهير بالبكاء، وهي تصغي إلى قصة جمال، يقتحم صفوت ورجال الشرطة المنزل من الخلف، حيث سمعوا الاعتراف كله، ويعتقلون جمالاً. ثارت ثائرة سهير على صفوت لأنه خان جمالاً. بعد ذلك تظهر سهير على الشرفة، وتغني أغنية حزينة:

أنا للي أستاهل      كل اللي يجرالي

الغالي بعته رخيص      ولا احسوش غالي

تزور سهير أخت جمال وأسرته، وتستأجر محامين للدفاع عنه. يُستخدم أسلوب الكولاج Collage في تصوير المحاكمة، فتُعرض قصاصات من الصحف، ولقطات من قاعة المحكمة عرضاً سريعاً. وكان يفترض أن تكون خاتمة الفيلم الموسيقية رائعة وبهيجة.

أخبر الأستوديو أسمهان بأن إنشاء منصات للخاتمة سوف يستغرق عدة أسابيع، لذلك فهي حرة التصرف حتى ٢٥ تموز. قررت قضاء عطلة قصيرة في رأس البر، وفي الطريق إلى رأس البر ماتت في حادث سير مشؤوم.

قرر مديرو الأستوديو إنهاء فيلم «غرام وانتقام» من دون بطلته،أسمهان. وهكذا، فإن الحاضرين في قاعة المحكمة وقفوا جميعهم عند إعلان براءة جمال، وصفقوا. ويظهر انقطاع مفاجئ قبل المشهد التالي وصول سيارة طبيب، ورجالاً يدخلون من البوابة حاملين جسداً مغطى. يحدّق جمال غير مصدق. يقول له الرجال:«وقع حادث للسيارة. » لقد ماتت سهير.

بعد ذلك يرى المشاهدون، والصحفيون الزائرون، جمالاً مرة أخرى في المصح العقلي، وقد صار أكبر في السن، ولبس نظارة، وهو يعيد عزف لحن عنيف على كمانه. يتلطفون في سؤاله:«وما اسم هذه القطعة الجميلة؟ » فيجيب:«اسمها سهير».

ـــــــــــ

لقد أحرزت أسمهان في دور سهير مكانة البطلة الحقيقية في هذا الفيلم. فهذه المرأة المطربة تقرر أن تنتقم هي نفسها، على عكس نادية الصغيرة التي تحولت إلى ضحية في «انتصار الشباب». يتاح للجمهور أن يرى الحب أحبولة، مرآة مزدوجة الخداع. فهي، كزوجة مخلصة، لا تستطيع الاعتراف بزوجها الحقيقي. كذلك هي من الانكشاف، والصدق، والرأفة بحيث لا تستطيع أن تدين زوجها، مع أنها، نبيلة، وذكية، ومشبوبة العاطفة، وناجحة في سعيها إلى كسب حب جمال. وهنا يعني

أن أنوثتها تبلغ حداً لا تستطيع معه أن تنفذ خطة الانتقام. إن قريبها يورط الشرطة في الحادث من غير موافقتها.

إنها تتحكم في الانفعالات. ومع أن الأغاني قد وضعت للمسرح، فإن التمثيل الحقيقي مطلوب أيضاً. وفي رومانسيات الأربعينيات، كانت النهاية الفاجعة أكثر تأثيراً وتصديقاً من المصالحة مع جمال، أو الزواج منه. فالبطلة لم يزل المجتمع يحتويها، ولم تزل أرملة، وامرأة لكل أمرٍ تشرعُ فيه عواقب.

إن اختلاط التقاليد والقيم المصرية وتغيرها واضحان في المشاهد المتنوعة. فأداء البطلة الأول على المسرح يجمع بين الكورس، والمغني المنفرد، والرقص. وثمة عناصر موسيقية أوروبية تدخل في نسيج الأداء الدرامي العربي المنفرد المتوقع. ويلي ذلك مشهد موسيقي مهيب - نشيد إلى سلالة محمد علي كلها - وهو مشهد متفاخر ووطني في الوقت ذاته. وأمر طبيعي أن يؤثر أهم الحماة في الأستوديوهات مثلما يؤثر في أداء الأفراد. والنشيد الذي غنته أسمهان في غمرة الحرب لم تغنه لأي حليف أوروبي، بل غنته للملك البلاد، وأسلافه الذين يُعتبرون صانعي والتاريخ العربي الحديث «في مقابل أبي الهول وأهرامات الجيزة.

إن قدرات أسمهان السينمائية تنطوي على واقعية مدروسة - كلام وسلوك لا تكلّف فيهما. فهي لا تتجسد في وقفة جادة للمغني المرغم على الكلام، ولا تتكلف الابتسام. وتتثنّى مثل ممثلات أخريات (أرغمن على الغناء). لقد أصبحت رسالتها الرومانسية، وتأثير هذا الفيلم، جزءاً من اللغة الشعبية في مصر الآن، حيث يمكن أن يقول محب لآخر: أي ده؟ غرام وانتقام ولا إيه؟

ماذا كان يمكن أن تفعل بعد ذلك لو لم تمتُ خلال هذه المحاولة السينمائية! لا شك في أن فيلماً سينمائياً آخر هو ما كان يمكن أن تفعله، وربما كان فيلماً يُظهر قدرات درامية وغنائية محسّنة أكثر. ولكن ذلك لم يُقدَّر أن يكون.

### طريق الموت

لارا ارتحلت
لارا انتحرت
قال البواب وقالت جارتها، وانخرطت ببكاء حار
قالت أخرى: «لا يدري أحد حتى الشيطان».
(عبد الوهاب البياتي، «أولد وأحترق بحبي» (٢٥)

يشير كاتبا سيرة أسمهان كلاهما إلى «طريق الموت». فكتب التابعي عن هاجس الموت عندها على ذلك الطريق المؤدي إلى رأس البر ذاته، حيث ماتت. ويستخدم لبيب العبارة ليصف رحلتها الجريئة العجيبة التي لا تصدق من جنوبي سورية إلى حدود فلسطين.

ويربط التابعي بين توتر أسمهان والأفكار الشائعة عن الموت المحتوم. ولعله يلمّح إلى أنها حاولت أن تحيا ملء حياتها لأنها كانت تعلم في أعماق وعيها أن سنواتها على هذي الأرض معدودة. فهي «لم تنجز الحب قط»، تلك العاطفة التي لم يعترف بها التابعي إلا داخل حدود العلاقات التقليدية. وهنا يفسر مغازلاتها وتصميمها على أن تعيش اللحظة. باحت له باعتقادها أنها ستموت في مقتبل الشباب.

كما أنها أخبرت ماري قلادة أنها ستموت يأساً بعد انفصالها عن أحمد، ورفضِ فؤاد وفريد أن تقيم معهما. ومع أنها كانت تمتلك شجاعة الرفض، فقد كانت مدركة أيضاً أنها لا تستطيع أن تحافظ على نفسها عاطفياً خارج قواعد اللعبة الموحَّدة. ثم كانت محاولات الانتحار المحزنة أيضاً - سعيها للتخلص من متاعبها بدلاً من إلقاء المسؤولية على عالمها وقيمه القاسية.

ويخبرنا التابعي أنه كان هو نفسه، وأسمهان، وصديقهما جمال جبر، ذاهبين بالسيارة من القاهرة إلى رأس البر (يمكن الافتراض أن ذلك قد حدث عام ١٩٤٠). يعبر الطريق، طبيعة معزولة، وعلى طول أحد جانبيه قناة للري. كانت أسمهان تقود السيارة، وتتدرب على قصيدة جديدة من شعر أبي العلاء المعري لحنها زكريا أحمد. كانت نغماتها الوسطى تصدح:

غير مجدٍ في ملتي واعتقادي نوح باكٍ ولا ترنم شادي

ثم بلغت بيتاً آخر:

صاحِ هذي قبورنا تملأ الرحـ ـب فأين القبور من عهد عاد

وفجأة سقطت الورقة من يدها، وتهالكت على المقود. تمكن صاحباها من السيطرة على السيارة. كان وجهها شاحباً حين أفاقت من إغمائها. قالت لهما: إنها أحست إحساساً غريباً جداً - فجأة تناهى إليها صوت المقرئين المميز امام موكب جنازة في السويداء مختلطاً بصوت الطاحونة القديمة التي تجتازها المواكب[٢٦]. وحدد التابعي الموضع، والحادث وقع في مقطع الطريق ذاته الذي تحطمت عنده سيارتها بعد أربع سنوات[٢٧].

أعمل فؤاد فكره: «لا. لم أسمع بهذه القصة. وقال قريب آخر قد عاش في مصر، وقد انحنى إلى الأمام منفعلاً: «ولكنك تعلمين أن حادثاً آخر قد وقع على ذلك الطريق. وقع في الموضع ذاته. وكانت ضحيته راقصة، ما اسمها؟ وأربعة أشخاص آخرين؟ إنها مأساة!»

هل كان الطريق؟ هل كان إيمان أسمهان الذي آمنت به طويلاً بالموت الذي لا مناص منه، أم أن موتها كان خطة مدبّرة؟

## روايات الموت

### ١ـ الغرق

كل ما لا يُسمّى، ولا يُوصف بالصور، كل ما يُحذف من السيرة، ويخضع للمراقبة في مجموعات الرسائل، كل ما أعطي اسماً آخر، وصعب عليه المرور، كل ما يدفن في الذاكرة بانطواء المعنى تحت لغة غير مناسبة أو كاذبة ـ إن هذا لن يصبح شيئاً غير منطوق به فقط، بل غير قابل للوصف أيضاً.

*(أدريان ريتش: «الأكاذيب، والأسرار، والصمت»)*

إن موت أسمهان المبكر أضاف جانباً مهماً إلى لغزها العام. وسواء أكان فاجعة عادية أم مدبرة، فإن الحديث الشائع عن الغناء والمغنين قد جعل من موتها موضوعاً للجدل شأن حياتها. وما كان قابلاً للإثبات من حقائق، لم يصبح فقط غير منطوق به، كما يقول ريتش، بل عصياً على الاسترداد أيضاً، وأقل أهمية من «القصة» المحكية. دعونا ننظر في أول السيناريوهات الأربعة التي روجتها مصادر متنوعة.

لقد أشار أحد الأجوبة العادية عن أسئلتي حول وفاة أسمهان إلى نبوءة عرّاف للأخوة الثلاثة قبل أن يغادروا القاهرة إلى الجبل. تنبأ العرّاف بأن فريداً سيعاني مرضاً طويلاً ثم سوف يستسلم له في آخر الأمر، وبأن فؤاداً سوف يفقد حبيبته المخلصة(فتاة يهودية كان ينوي الاقتران بها، ولكنه لم يفعل بسبب اعتراض عائلته عليها)، وبأن أسمهان ستموت في الماء. وقال لي ناس عديدون: «قالوا ستموت في الماء».

عزمت أسمهان على الذهاب بالقطار في ذلك اليوم. وصلت إلى المحطة مع ماري قلادة، وصعدتا إلى القطار، ولكنها اكتشفت أن سيارتها قد غادرت المحطة. استقرتا في مقصورتهما، وبعد لحظات اندفع رجلان إلى المقصورة وجلسا، إلا أن أحدهما فطن للاستئذان فقال: «أنتما لا تمانعان طبعاً، باهانم..؟» ولكن أسمهان كانت تمانع، فالرجلان قد يزعجانهما بالأسئلة المضجرة، ويحولان بينهما وبين الحديث الحميم. نادت قاطع التذاكر، فأعلمها أنه لا توجد مقصورات خالية. لذلك ساعدتها ماري على جمع الحقائب، ونزلتا إلى المنصة قبل أن ينطلق القطار.

قالت أسمهان: دعينا نعد إلى المنزل! سوف نذهب بالسيارة إن لم يكن السائق قد غادره. عادتا إلى منزلها بسيارة أجرة، فوجدتا السائق جالساً يشرب الشاي. طلبت منه أسمهان أن يجهز السيارة في الحال للذهاب إلى رأس البر.ولم تلبثا أن غادرتا المنزل. كانت هي وماري راكبتين في المقعد الخلفي للسيارة الألمانية الصنع ذات البابين.

واستغرقت ساعةً على الأقل عودتُهما بالسيارة عبر المدينة إلى

الطريق الماضي إلى الشمال والشمال الشرقي. تبادلت هي وماري أحاديث خفيفة عن خطط الأسبوع التالي، وأحاديث جادة عن الأزمة مع أحمد، وعن التغليف الوشيك للفيلم. كانت أسمهان تعرف الطريق، ولم تلاحظ أي شيء غير عادي.

يقولون: إن هناك لحظة دائماً، لحظة طويلة قبل الكارثة، قبل أن يرتمي جسمك إلى الأمام أو إلى الوراء، قبل الألم وتمزيق المعدن للحم، حين لا تسمع إلا أصواتاً سريعة يتعذر تفسيرها، ولا يكون هناك توقف كاف لالتماع الأخطاء والحسرات أمام عينيك، ولا للوداع. لم تسمع أسمهان شيئاً من تهليل تلك الجنازة، ولم تهجس في قلبها أمور في ذلك اليوم. أجل كانت منزعجة مما حدث بينها وبين أحمد، ولكنها كانت توّاقة إلى الراحة والاسترخاء في الشاليه. كانت لابسة ثوباً أصفر من حرير، وتقرأ رواية فرنسية للكاتبة كوليت Collette، وتحثّ السائق على الإسراع(٢٨). ومع ذلك مرت لحظة مديدة لاحظت هي وماري أن السائق يسوق السيارة في بطء. وما كان هناك وقت للتساؤل. ما كان هناك وقت لاستذكار النبوءة القديمة عن الموت في الماء... النهاية الأبعد احتمالاً من النهايات كلها. ولم يلبث أن انفتح باب السائق، وقفز شكله الغائم إلى الخارج، في حين بقيت السيارة تتحرك مرتجّةً إلى الأمام، ثم اتجهت إلى اليمين نحو القناة. كانت ماري خلف مقعد السائق، وحاولت أسمهان أن تقبض على المقود. وسرعان ما جاءت الصدمة، ثم هوت السيارة في القناة. قصبة أنفها هي التي آلمتها ـ لقد تمزقت آنذاك.

هل صرختا ؟ هل تباطأتا في دفع المقعدين إلى الأمام، وفتح البابين؟ هل كان باب السائق مفتوحاً ؟ إذاً، لماذا لم تخرجا سابحتين. هل

أحكم السائق إغلاقه عندما قفز من السيارة؟ هل يمكن ألا يكون قد حاول إنقاذهما؟ أم أنهما أغمي عليهما بعد الصدمة، وفي بطء غرقتا. الصديقتان في الموت كما في الحياة.

### ٢. الغيرة

كانت تكرهها ـ ما من منافسة لها كانت مثلها موهوبة، ومدربة على الغناء، وسريعة التعلم.وهي لم تبلغ أوج شهرتها كمطربة من غير أن تتعلم هذا الشيء، أو ذاك ـ ومن غير أن توطد هالة الاحترام حولها.

لم تجد مشقة كبيرة في استعمال حلفائها في أستوديو مصر لاستئجار سائق لأسمهان اختارته هي، ومُنح تعويضاً عن الوقت الضائع ـ الظروف المناسبة للحادث تماماً لا تحصل كل يوم. وفي هذه الفرصة، لم يعلم أنها سوف تندفع إلى المنزل على هذا النحو المفاجئ، وتطلب منه قيادة السيارة إلى رأس البحر.غير أنه كان قد انتظر عدة أسابيع، وفاتته فرص أخرى.

كانتا مشغولتين عنه، تتبادلان الأحاديث في مؤخرة السيارة. حثّته أسمهان على الإسراع، ولكنه تباطأ على نحو ملحوظ عندما اقترب من ذلك الموضع الذي كانت عنده قناة الري أعمق منها في أي موضع آخر. عندئذٍ، دفع الباب فانفتح، ثم وثب من السيارة إلى الخارج بكل قوته، فوقع على الأرض، وتدحرج، وآذاه ذلك! صرخت المرأتان، ثم ران صمت بعد أن هوت السيارة الثقيلة في القناة. انتظر، غير دارٍ ما يفعل. لو صعدتا من غير إصابات شديدة، لسألتا بلا ريب عما دفعه إلى القفز من السيارة. حسناً. لو حصل هذا لقال: إن استعصاء قد حدث في المقود أو

في الكوابح. كانت استجابته غريزية مثل أي حيوان. وصعق. لذلك عجز عن إنقاذهما. ولكنه عرف بعد قليل أنهما لم تخرجا من الماء. نادى بصوت ضعيف، ثم بصوت عالٍ. كان هناك فلاحون يعملون عند ساقية، ولم يكونوا من القرب. ولا في الموضع المناسب حتى يشاهدوا الحادث. أصيبت ساقه، وظنّ الإصابة سيئة، ولكن الصدمة أجّلت الآلام. وفي الأعوام التالية، انتابته كوابيس مرعبة عن أسمهان . عن عينيها الواسعتين الخضراوين. وصرخاتها، والفقاقيع الطينة الصاعدة من حول السيارة.

٣. السياسة

كلا: أم كلثوم بريئة[٢٩]. فهي لم تكن معادية لها ولا حاقدة عليها، والله أعلم. لقد امتحنتها الأيام - لا يمكن أن تكون قد فعلت ذلك. ولكن شخصاً ما كان مسؤولاً بالفعل عن الحادث، وعما ترتب عليه من نتائج. فقد تدبروا أمر الدفع للسائق وصرفه من العمل، وكان عليهم أن يتأكدوا من عدم إنعاشها. لذلك استغرق نقلها إلى المشفى وقتاً.

قال أحد الضباط: إنها كانت حية عندما أدخلت إلى المشفى، وأجريت لها عملية إسعاف. ولكن أوامر جاءت بألا تُجرى لها عملية ناجحة . وأشيع أن تلك الأوامر صدرت عن أنور السادات نفسه - عضو العصبة الحديدية Ring of Iron[٣٠].

ماذا تقولون؟ المحقق أعلن موتها غرقاً؟ وكان ذلك في طلخا ؟ نعم. ومن الذي دفع للمحقق؟ ولماذا أغلق تقرير البوليس؟ .

وقد تساءلون؟ ما الذي كان يدعوهم إلى الاهتمام بها؟ تذكروا فقط

أنها لم تزل آنذاك مرتبطة بالبريطانيين، ليس فقط من خلال مغامراتها في المشرق، بل من خلال مغامراتها السابقة مع حسنين باشا الذي كان ينبغي استبعاده أيضاً - بكل حذر طبعاً، والقول: إن ما جرى كان حادث سيارة. صحيح أنها لم تكن على صلة طيبة مع حسنين في ذلك الوقت، ولكن البريطانيين كان لهم تأثير كبير. واتضح ذلك في حادثة عابدين عام ١٩٤٢ عندما طوّقت المصفحات القصر، فأقنع حسنين الملك بالتوقيع على وثيقة لامبسون تجنباً للعزل.

وأولئك الذين لم يزالوا موالين للمحور لم يعرفوا كم كانت تعرف، وإلى من يمكن أن تفضي به. ربما تكون قد كشفت كل شيء عندما أُلقي القبض عليها في القطار، وربما لم تكن قد قالت شيئاً آنذاك.

كان مناسباً أن يفترض كثيرون أن البريطانيين عندهم أسباب أكثر من غيرهم للتخلص منها، ومن لسانها الطليق، أسباب أكثر مما عندنا - او عند زوجها الغيور الذي ربما تلاعب بكوابح السيارة - أو عند أقربائها الدروز الغاضبين الذين لم يغفروا لها عودتها إلى التمثيل.

-----

قال عمها: «كان هناك ثلاثة أسرار. ففي غمرة الصراع بين القوى الكبرى، اعتبرتها كل واحدة من هذه القوى عدوة لها، وكان لهن مصلحة في القضاء عليها. والعائلة كانت غاضبة أيضاً. كنا نعيش في مرحلة محافظة، ومسلسل الأحداث مع أحمد سالم لم يكن مقبولاً بالجملة. حاولي أن تفهميني - لم تكن مجرد امرأة درزية، بل امرأة لها خصوصيتها. نحن لم نعتبرها مجرد بطلة فيلمين، بل أميرة - أميرة حقاً. ولا بد أيضاً أن يُحسب حساب أعدائها من الأسرة المالكة (المصرية)...

ويقدر ما تعلق الأمر بنا،فلو لم تمت كما ماتت، لكان ينبغي التخلص منها في أقرب وقت... »[٢١].

## ٤ـ الشرف

علمتُ أنها آتية لا محالة ـ نهاية حياتها المثيرة التي لا نهاية لها. وتمنيتُ أن تحول بينها وبين إنجاز ذلك الفيلم الثاني، وصمة العار تلك، ذروة جميع مغامراتها الطائشة، ونوبات غضبها، ودموعها، ونبالتها المضيَّعة منذ وقت طويل. وحتى لو عُرض الفيلم، كنت أعرف أن السلطات سترتبك في متابعة القضية ـ فكثيرون عندهم دافع، وما سيصعب البت فيه هو المناسبة والدليل فقط.

وكما أخبرتُ ماري عندما جاءت مرتين تطلب مني أن أدع أسمهان تعود إلى الأسرة، وحملت معها وعود أسمهان الكاذبة: «لا جدوى من الطلب، لقد سمعت كل هذه التوسلات والقرارات من قبل. » كنت عازماً على إرغام أسمهان على الخروج من مصر، وإبعادها إلى حيث لا تستطيع إيذاء سمعتنا... وإيذاء مسيرة فريد الصاعدة. كنت فظاً وأخبرت ماري أن المخرج الوحيد أمام أسمهان هو الموت، أو مغادرة مصر. ولما احتجّتْ، أهنتُها[٢٢].

كنت سأدفع له من أجل حسن الذي أسيء إليه، ومن أجل نفسي، ومن أجل عائلتي، ومن أجل الشرف.و فيما بعد كنت أطل على النهر ، و أفكر في سخف افتراضي أنني سوف أنساها. واضطررت إلى إعادة كتابة سيرتها النبيلة من أجلها ـ بعد كل هذي الأكاذيب. ولم أكف عن حبها قط، فأنا ألمحها في كل صورة، وفي كل نغمة.

**تعقيب**

قال منير:

عندما سمعنا النبأ، كنا نقطع الكعكة في عيد ميلاد كاميليا في ١٤ تموز ١٩٤٤. كان حسن موجوداً، وكذلك فريد، ونجاة علي، والأسرة. وصل أحد أقربائنا وهو هايل، وسرعان ما سألنا: «لماذا تحتفلون؟ أما سمعتم خبر وفاة أسمهان في الراديو؟» ولكننا لم نشغّل الراديو. ومضى حسن إلى غرفته وأخذ يبكي. لقد بكى بالفعل. وبعد اليوم الثاني ذهب إلى مصر، وذهبت أنا أيضاً لحضور الجنازة. كان هناك كثير من المشيعين، ربما بلغ عددهم ثلاثمئة أو أربعمئة.

دفنت في مصر، في قبر هيأته قبل سفرها إلى سورية.» ... بكيت عليها، صدقيني، كانت ماتزال شابة، وكنت أحبها أيضاً.»[٢٢].

كان صوت المقرئين أمام الجنازة في السويدا، فريداً. والموكب يشق طريقه عبر طرقات القرى والمدن الصغيرة. وكانت أسمهان قد سمعت صوت المقرئين أمام جنازتها ـ ولكن ذلك لم يكن ليجري في مصر النائية عن نسيم الجبل العليل. إن عبير الياسمين في الليل الدافئ، وندا مات الشارع الخاصة، تغمر أرض المقبرة. ربما تكون فلذة من روحها قد تلبثت في جميع النساء، القلقات اللاتي يقتفين أثرها على المسرح، وعلى الشاشة الفضية.

# الفصل السادس

## إرث أسمهان الغنائي

إن هذا الفصل مخصص لأولئك الذين يرغبون في زيادة معرفتهم عن آثار أسمهان الغنائية. وسواء أوافق المرء أم لم يوافق على أن أسمهان قد فرضت نفسها رمزاً من رموز التحولات في تاريخ الاجتماع والجنوسة، فإن قصة حياتها تتضمن معالم مهمة للمؤرخ الاجتماعي، مع أن آثارها الفنية هي التي جعلت منها امرأة مشهورة.

لقد بقيت الموسيقا العربية غامضة بعض الشيء بالنسبة إلى أولئك الذين لم يتفهموا في حقيقة الأمر خصوصية موازينها. والمشكلة تكمن في داخل العالم العربي بقدر ما تكمن في خارجه. فإضافة إلى مجموعة قوالب موسيقية، وجد في المنطقة حد فاصل إلى حد ما بين الجمهور العربي، والموسيقا الكلاسيكية، أو الأغاني الشعبية الغربية. وهذا الفصل كان أقل بروزاً في زمن أسمهان منه الآن.

أما اكتشاف الموسيقا العربية من خارج المنطقة، فإن علم موسيقا الأقوام، وهو فرع جديد من فروع المعرفة، قد أثر ما ندعوه «الموسيقا الشعبية» على التقاليد الحضرية. واهتم المختصون في المنطقة أكثر ما اهتموا بعلم الموسيقا، أو تاريخها، مع أنه يوجد الآن باحثون في موسيقا

الشعوب من مثل سلوى الشوّان، وبرانكو - كاستيلو Branco ،Castelo، وحبيب توما، وفيليب شايلر Philip Schuyler، وجهاد الراسي. وفي الماضي، كان نقاد الموسيقا يتراوحون بين أولئك المتمكنين من العلم، وأولئك الذين اقتصرت معرفتهم به على ما قرؤوه في الصحافة المختصة. وهذا يعني أن وصف الموسيقا وتحليلها مع أدائها في الوقت نفسه عمل مثير للاهتمام تاريخياً، ولكنه ليس بالضرورة مثقّفاً من الناحية الموسيقية.

إن الذين كتبوا سيرة أسمهان من العرب قد أصرّوا على محو إنجازها الأول من سردهم لأحداث حياتها، أي براعتها الصوتية، وإنتاجها الغنائي. فحين كتب فوميل لبيب روايته ورواية فؤاد عن حياة أسمهان، أسقط كل تواريخ أغانيها وتسجيلاتها[1]. فهي في كتابه «قصة أسمهان» لا تغنّي إلا ثلاث مرات، الأولى عندما «اكتشف» صوتها، والثانية عند ظهورها الأول على المسرح في دار الأوبرا، والثالثة في أثناء هربها على «طريق الموت» من الفرنسيين في سورية. ويركز أبو العينين، والجزائري في عمليهما عن أسمهان، وعن قصص «التجسس» المبكرة (والأكثر مدعاة للتفكير)، على مزاعم تجسسها، أكثر مما يركزان على عملها الغنائي والسينمائي.

والتابعي الذي كان ناقداً موسيقياً، وكان باستطاعته أن يتطرق إلى أسهامها الفني،ركز أيضاً على ما يعرفه عن حياة أسمهان «معرفة خاصة». ففي سرده المطول لصداقته معها، يصف لقاءه الأول مع صوتها في ذلك الأداء المبكر في صالون ماري منصور. وحادثة الغناء الأخرى الواردة في نصه هي تهالكها على مقود السيارة مغمياً عليها بعد أن غنت أبيات المعري.

ومما له دلالــه مع ذلك هو أن صــوت أســمهــان وأداءها همــا اللذان أسرا التابعي في البداية، وأن أصداء ذلك الصوت هي التي كانت تتردد وهو يجمع ذكرياته من «دفتر الجيب الصغير»[٢]. لقد أكّد إشاراته إلى ميلها الفني، أو شخصيتها الفنية في عرضه اللاحق من أجل مقابلتها مع الصورة المثلى للمرأة في مجتمعها. ومع ذلك، فهو لم يصف أغانيها اللاحقة، ولا أعمالها الـسينمائية في سلسلة مقالاته التي صدرت في كتاب(بعد ثلاثة عشر عاماً).

ربما افترض هؤلاء الكتاب أن أغاني أسمهان كانت مألوفة عند قرائهم، بحيث كان تفسير الأغاني وتحليلها غير لازمين، أو غير ممتعين للجمهور لاتصاف العمل الموسيقي بالتعقيد. والميل إلى تغطية «ماوراء الكواليس» تغطية مبهُرة موجود الآن في الصحف الغربية، أو برامج التلفاز من مثل «برنامج الليلة»، حيث يجري التركيز على تفاصيل تتعلق بالطلاق، والصفقات التجارية، وشراء الممتلكات. ويُتوقع من الجمهور أن يكون مطلعاً على الأعمال الغنائية، والحيوات الخاصة لنجوم من مثل ماريا كاري Mariah Carey، ومايكل جاكــسون.

وفي مـا كُتب مؤخراً عن أسمهان من مقالات، وفصول، يوجز المؤلفون الكلام على مبادرات أسمهان الغنائية من أجل صغار القراء الذين قد يكونون غير مطلعين على أغاني العقود الماضية. ونحن نقرأ في الكتابات الجادة والقليلة لكل من الراسي، وسحاب، والشريف، نقرأ أولاً النجاح أو التجديد في ألحان أغاني أسمهان ـ التركيز يكون على الإنتاج أكثر منه على الوسيلة. أما عبقرية أسمهان الخاصة، أسلوبها وأداؤها، فإن التركيز عليها أقل.

إن هذا السهو هو جزء من مأزق المطربات والمؤديات في المجتمعات الأبوية. فابن رُشد يشير في تعليقه على أفلاطون إلى أن النساء أكفأ من الرجال في فن «الموسيقا العملية»، وأن «الألحان تكون أكمل إذا وضعها الرجال، وأدّتها النساء»، بما أن «الرجل أكفأ من المرأة في معظم النشاطات الإنسانية»[4]. وتاريخ الموسيقا يضع «التأليف الموسيقية» في المرتبة الأولى، وبالتالي يؤكد دور الملحن وتلحينه أكثر مما يؤكد دور المؤدي لأي عمل. وهذا التركيز لا يتوقاه مدوّنو أحداث تاريخ الموسيقا في الشرق الأوسط. إن الملحنين لم يكونوا في هذه الفترة نخبة من الموسيقيين،بل كانوا عازفين في أكثر الأحوال(أقل شهرة من المطربين)، وكلهم رجال باستثناء بهيجة حافظ. وفي الثلاثينيات رُفضت محاولات بهيجة في التأليف الموسيقي من زملائها الذكور في معهد الموسيقا في القاهرة[5]، وهو المعهد ذاته الذي رعى وشجّع فريد الأطرش.

ورغم أن أجور الملحنين كانت أقل نسبياً من أجور المطربين (حتى في هذه الأيام)، وأن أسمهان قد غنّت أعمال ملحنين كثار، فإن بعض المستمعين، ومنهم عدد من آل الأطرش، يرتاحون إلى الاعتقاد بأن أسمهان هي صوت ألحان شقيقها فريد.

وتقدم كارين فون نايفكيرك Karin Von Nieuwkerk مناقشة أخرى للمسألة فهي تقول: إن المجتمع ينزل المطربات منزلةً أدنى من منزلة المطربين، لأن أداءهن يتضمن عرضاً للجسد الأنثوي. ثم إن بحثها قد كشف أمراً معاكساً لذلك، وهو أن الطبقات الشعبية كانت أكثر ميلاً إلى اعتبار مظهر المطربات المغري أمراً تتطلبه الحرفة[6]. وقد سبق أن انتبه آخرون للعلاقة بين الإغراء والغناء، إلا أنهم يرون أن النقد يطبق

تطبيقاً مختلفاً على النساء وفق العمر والطبقة، ووفق علاقتهن الثقافية والتاريخية المعينة بالغناء[٧].

إن جمهور الغناء العربي العام قد ساوى بين أسمهان و «المؤثرات الغربية»، واختلطت عنده حياتها، ومظهرها الحديث أحياناً، بإنتاجها الفني المذهل. والحقيقة هي أن أكثر أغانيها لم تخرج على التراث القديم بما فيها تلك التي لحنّها موسيقيون مجددون من مثل محمد القصبجي، ورياض السنباطي.

## النص ونوع الأغنية

تستحضر اللغة في أنحاء العالم كافة أصالة ثقافية، واستجابة عامة. وفي العالم العربي الإسلامي كانت النصوص أساساً للقانون، وكانت سلطة اللغة عبر التاريخ سنداً للسلاطين، والسياسيين المعاصرين على السواء. والمغني، مثله مثل العرّاف، والشاعر الساحر في ماضي العرب، يجب أن يكون مستوى أدائه رفيعاً في نقل النص، بل أرفع من غيره. إن الشاعر جيمس شيفل James Schevil يصوغ تعليقات المغنية العظيمة إليزابث شفارتسكوبف Elisabeth Schwarzkopf عن قوة النص في هذه الأبيات:

هذا ليس بالشعر
كن حالماً أكثر في غنائك
كن نشوان أكثر.
أدخل مملكة الشعر الخطرة
حيث يمكن أن يكون الحلم كابوساً

والنشوة صدمة كهرباء
فإذا كانت الكلمة هي البداية
فقد تشير إلى النهاية أيضاً
حيث تغني وتموت كل ليلة
في نشوتك اللغوية الغريبة.
*(جميس شيفل: «مسايل الشتاء»)*[٨].

يجب أن تُؤدَى الأغنية أداء واضحاً ومثيراً للعاطفة شأن القصيدة العربية. ويمكن أن يُعدَّل الوزن الشعري، ويهمل المغني حركات الرفع والنصب والجر في نهايات الكلمات، أو يغيّر بعض الحروف الساكنة حيث يكون التغيير مفيداً للغناء[٩]. ولكن من غير التضحية بوضوح النطق. إن فرجينيا دانلسون Virginia Danielson تشرح قواعد البيان المعروفة بالتجويد، والتي لها علاقة بتلاوة القرآن، والأغنية العربية[١٠]. والتي أتقنتها أم كلثوم، وأكسبها ذلك إطراء كثيراً.

لقد أحرزت أسمهان منزلة رفيعة بالتأدية الواضحة المرهفة للمعاني إضافة إلى طريقتها في الغناء. ولنجاحها يقوم جزء منه على تمكنها من اللغة العربية، وما كان له أهمية مماثلة هو أداؤها العاطفي المناسب للعبارات المتنوعة ـ تلك التي تضمنت في الغالب فهماً عميقاً للحالات النفسية. ومن ناحية أخرى، فإن مطلب الحماسية ليس مقصوراً على المطربين العرب، فلقد قيل للمغني فرانك سيناترا في مطلع حياته الفنية: إنه لا يستطيع أن يغني أغنية «طقس عاصف». وقد تساءل مدربه: «ماذا يمكن أن يعرف هذا الشاب عن أيام الحياة السود، ومعاناة المشردين»؟[١١].

وعلى المغني العربي أن يحل مشكلة أخرى غير مشكلة نقل المعرفة العاطفية، والخبرة الحياتية، وهي مشكلة إضفاء شيء من الإحساس على العبارات الوصفية التي قد يكون لها مضامين عاطفية وقد لا يكون. وهذه المشكلة حاول حلها المغنون قبل أسمهان وبعدها. وكما روت أم كلثوم، فإن «مكتشفها» ومدربها على الغناء، الشيخ أبو العلا، هو الذي علمها فهم كلمات الأغنية:

> وجدت أنني لا أستطيع أن أغني الكلمات التي لا أفهمها غناءً دقيقاً. وذات ليلة لقيت مشقة في غناء هذه الكلمات: سبحان من مرّ خدك بأزهار الياسمين والرمان، واختار اللآلئ للأسنان. توقفت كلمة «لآلئ» في فمي لسبب ما، ورفضت أن تخرج كما ينبغي أن تخرج.

وسألت والدها: «هل يُفترض أن أكون سعيدة أم حزينة حين ألفظ هذه العبارة؟ هل أغنيها وأنا مبتسمة أم عابسة؟»[12] إن «لآلئ» أسنان الحبيب تلميح شائع في العربية الفصحى، ولكن أسئلة أم كلثوم عن قصد كاتب الكلمات أسئلة مهمة.

كانت نصوص الأغاني تشتمل على القصيدة، وعلى المقطوعات الشعرية للمونولوج (الشكل الأحدث للقصائد المغناة بصوت منفرد)، والأغنية(التأليف الصوتي الأكثر رواجاً منذ منتصف القرن فصاعداً) والطقطوقة (أغنية خفيفة باللهجة الشعبية) والديالوج (الغناء الثنائي) وغير ذلك. والموضوعات التي غنتها أسمهان تراوحت بين الحب والمدح، كما في الأغاني المهداة إلى بيت الملك فؤاد في «غرام وانتقام»، والمقطوعات المتضمنة تعليقات تاريخية واجتماعية.

كتب لأسمهان كلمات أغانيها أحمد رامي، وبيرم التونسي، وأحمد شوقي، ويوسف بدروس، وغيرهم. واشتهر أحمد رامي وأحمد شوقي بأنهما من شعراء الكلاسيكية الجديدة. وشوقي الذي عمل في بلاط الخديوي عباس، وكان شديد العداء للبريطانيين، قد جعله عمله الأدبي من المشاهير. كان شوقي يسدي النصح إلى محمد عبد الوهاب، و كتبت أم كلثوم أن أحمد رامي علمها تذوق الشعر، والأعمال الأدبية الأخرى التي كان يناقشها معها[١٣]. أما أسمهان، فقد اطلعت من خلال أحمد شوقي وأحمد رامي على اللغة الشفوية التي كانت تتكلمها النخبة، والوسط الثقافي. وقد قارنت فيرجينيا دانلسون في كتابها عن أم كلثوم بين هذين الشاعرين، وبيرم التونسي، المؤلف والسياسي الساخر الذي اعتمد أكثر ما اعتمد اللغة العامية، والصور الدارجة(والأسهل مثالاً بالتالي)[١٤]. كما أن بعض كلمات الأغاني التي وضعها لأسمهان شقيقها فريد كانت باللغة العامية أيضاً. أو كانت بالأصل «شعراً شعبياً» مثل «يا ديرتي».

### التقسيم إلى مراحل؟

تقترح فيرجينيا دانلسون في تحليلها لتطور أم كلثوم الفني تقسيم عمل الفنانة العظيمة إلى مراحل من المفترض أن تعكس المناخ الاجتماعي في مصر، وهي الثلاثينيات (الرومانسية)، والأربعينيات (الشعبية الغنائية)، وأواخر الأربعينات (الكلاسيكية الجديدة)، ومن الخمسينيات حتى السبعينيات (الأعمال المستحدثة)[١٥]. ويستخدم نبيل عزام هذه الطريقة أيضاً في تحليله لإنتاج محمد عبد الوهاب عقداً عقداً[١٦].

وفي محاولتي وضع عمل أسمهان في سياق معاصريها، كان عليّ أن لا أتخذ هذه الطريقة إلا بغية إظهار عكسها المتعدد الوجوه للتطور في مختلف أشكال الغناء الشعبي (أو الألوان حسب المصطلح العربي) في فترة أدائها القصيرة نسبياً.

تقول دانلسون: الشائع هو أن أم كلثوم قد بدأت مرحلتها الشعبية في عام ١٩٤١، وحسب ن.م.بدوي، فإن هذا الاتجاه عموماً لم يظهر في الأدب إلا بعد الحرب العالمية الثانية[١٧]، وأنا شخصياً أميل إلى اعتبار الخمسينيات تاريخاً لارتفاع شأن «الإنسان العادي». كانت أسمهان في أثناء ذلك تنتج أعمالاً يمكن تسميتها «رومانسية»، و«شعبية»، و«كلاسيكية جديدة»، و«حديثة»، وكل ذلك أنتجته في عام ١٩٤١ نفسه، وهو العام الذي استأنفت فيه عملها. إن سيرتها الفنية تفلت من التصنيف الموضوعاتي بسبب تعدد مواهبها، وتطورها الغنائي. ولو عاشت طويلاً مثل فريد أو أم كلثوم، لكان ممكناً أن نرى أخيراً نموذجاً أوضح للمراحل الأسلوبية في عملها. ولقد أكدت مواهبها المتعددة علاقتها العملية المتزامنة مع مختلف الملحنين (منهم شقيقها)، خلافاً لأم كلثوم التي كانت تتبنّى أحد الملحنين البارزين، ثم تتحول إلى آخر.

إن دانلسون تقرّ بأن القطيعة بين أم كلثوم وزكريا أحمد (بعد وفاة أسمهان) كانت مرتبطة بالمشكلات الناشئة عن علاقة العمل بينهما. كما تُبيّن القضايا التي تابعها أحمد في المحاكم نحو عقد من الزمن[١٨]. وكان يمكن أن يستمر القصبجي في التلحين لأسمهان - ولأم كلثوم أيضاً - لو لم تمت في ريعان الشباب. ونشأت أيضاً توترات بين القصبجي وأم كلثوم مردّها جزئياً إلى وضعه ألحاناً لأسمهان. ويشير الشريف إلى أن

القصبجي، رغم بعض الألحان التي ألفها لبعض المطربين، قد فقد حسّ الشراكة الذي وجده مع أسمهان[19].

### أسمهان والطرب

ثمة طريقة لتقدير مساهمة أسمهان تضعها في تعارض مع السمات «الكلاسيكية» للغناء العربي، وتؤكد السمات «الغربية» في أعمالها العظيمة. وأنا اعترض على هذا التشخيص، لأن براعتها الصوتية وأداءها قد اعتمدا كثيراً على تراث الأغنية العربية القديم، واستخدما لون الطرب استخداماً مؤثراً إلى حد بعيد.

إن تمكن أسمهان من العناصر الكلاسيكية في أعمالها يشتمل على عناصر أداء أسلوبية، واستيعاب نظام المقامات مع إدماج هذا الاستيعاب في الغناء المرتجل، والاستفادة من المزايا الشعرية للغة العربية بغية خلق ديناميكية، وتوكيد، وتواصل غنائي وعاطفي مع جمهورها. إن هذه العناصر كلها، وليس واحداً منها، مع قدرتها على ترجمة الموضوعات الغنائية ترجمة خلاقة، هي التي أتاحت للجمهور أن يتعرف الطرب، الفن الغنائي الفريد الذي لا يحسنه إلا مطرب متفوق.

ولو أسمع أحدهم جمهوراً من الشباب العرب أغنية «هل تيّم البان»، فمن الممكن ألا يعرفوا أن المطربة هي أسمهان، ولربما التبس عليهم الأمر، وظنوها أم كلثوم، وهذا يرجع إلى العناصر الأسلوبية في تلحين الأغنية، وإلى السمات الصوتية في إلقائها على السواء. إن الأوركسترا في هذه الأغنية تعزف معاً وفي انسجام، مع تعديل آلاتي طفيف في الغالب من أجل مقطعيْ: القرار والجواب، والزخرفة الآلاتية

محدودة، إذ ينفرد في عزفها غالباً عازف الكمان كعبارات إضافية واصلة على الدرجة الثامنة، وفي اللوازم أحياناً. والأوركسترا الضخمة تحذو حذو صوت أسمهان الغني والقوي، ولا تخفت موسيقاها إلا قليلاً في أثناء الإلقاء، وتغني أسمهان الأبيات بانفعال شديد متوافقة مع هذا الخفوت الملح المتكرر. وبما أن وزن القصيدة سريع بعض الشيء، فلا بد من أن تزيّن البيت نغمات منسابة انسياباً سريعاً ومؤثراً، رغم العبارات الطويلة إلى حد ما. فيغلب التنفس المديد، والتحكم في الصوت، على الأداء. إن هذه القطعة ليس فيها شيء «غربي» في الجوهر، سواء في السرعة، أو في المدى، أو في التنظيم، فالعواطف والمشاعر التي تستثيرها أسمهان هي في الواقع عواطف شخصيتها الجامحة ومشاعرها.

وفي أغنية «أيها النائم»، وهي من تلحين رياض السنباطي، وغُنيت في فيلم «غرام وانتقام»،تخاطب حبيبها الذي قُتل مؤخراً من شرفة منزلها قرب النيل. تغني البيت الأول من غير مصاحبة موسيقية - الكمان والعود فقط يتابعان مخطط اللحن الأساسي - ولا تعزف الأوركسترا كلها إلا عند العبارة الأخيرة من البيت. إنها مقدمة درامية لصوتها المتميز الذي لا يستطيع أن يكرره مغنون غير متأكدين من النغمية، وغير متعودين على قالب الموال. بعد ذلك تمدّ أسمهان كلمة «روحي» بارتعاش بطيء منضبط مع تخافت الصوت. ثم لا تلبث أن تُبرز كلمة «أملٌ» المشدّدة لتصل إلى ارتعاش بطيء آخر عند كلمتي «في مهجتي». إن وقع ذلك يقوي الصفة العاطفية المميزة للتقديم، مع التنويع في كل كلمة - بعض المقاطع تلفظ من غير جهد، وتتحرى الجهد

في مقاطع أخرى. والمقطع التالي من الأغنية جواب كامل يعلو المقطع السابق. ثم تواصل أسمهان من غير أن يعيقها شيء، بسبب مداها الواسع من الكونترالتو إلى السوبرانو، تواصل تنمية الشعور بالعزلة، والعاطفة العميقة، مع استعمال الزخرفة، ومن دونها كما في العبارات الطويلة في نهاية الأغنية.

وتتضح لون الطرب أيضاً في أغنيتها التي أحرزت نجاحاً باهراً: «ليت للبراق عيناً». تبدأ الأغنية بعزف منفرد على العود، ثم ترتجل المغنية التغني بالآه. وسرعان ما تخفّف النغمة إلى مقام مرتبط باللحن، ولكنه أقل بروزاً، ضمن عبارة المغنية. وتقع سلسلة أكثر تعقيداً من القرار والجواب مع البيت الذي أوله «قيّدوني» (يليه الجواب الذي تعزفه الآلات)، ثم «غلّلوني» (وجواب آلاتي بالطول ذاته). إن النغمة الأدبية للكلمات تقوي العاطفة التقليدية للأغنية.

### امتزاج الحداثة بالتراث

إن التدريب الموسيقي وسيلة أكثر تأثيراً من أي وسيلة أخرى،
لأن الإيقاع والتوافق يجدان طريقهما إلى دواخل النفس.
*(أفلاطون: الجمهورية، الكتاب الأول)* [٢٠].

من الواضح أن أفلاطون قد فهم الدور الذي كانت تؤديه التقنية في حرفة الموسيقا، إلا أنه بيّن في هذا الكتاب التأثير الروحي والأخلاقي للموسيقا في نفس الإنسان. فقد يمتلك بعض الأفراد براعة فنية، غير أن القدرة على إضافة بعد روحي إلى الموسيقا (سواء أضاف الملحن ذلك، أو أضافته حنجرة المغني) هو أحد مقومات الطرب التي لا غنى عنها.

وكتب جبران خليل جبران عن دور الموسيقا في حياة المستمعين: «بلى. فالموسيقى هي لغة النفوس»، وكتب أيضاً: «هي جسم من الحشاشة، له روح من النفس وعقل من القلب.»[21]. والتدريب، والقدرة، والفرصة، والحساسية العاطفية والروحية، كل ذلك قد ساعد أسمهان على التأليف بين العناصر القديمة والحديثة في أعمالها.

إن النغمة الأدبية، والتوزيع القديم للموسيقا، والسمة الكلاسيكية هي الغالبة على أغنية «اسقينها بأبي أنت وأمي». وهذه الأغنية كانت من الأغاني الشائعة التي سبقت ظهور أسمهان السينمائي في «انتصار الشباب»، والتي أدت إلى اتساع دائرة المعجبين بها. وفي أداء هذه الأغنية، اتضح التدرب على الوضوح، والرشاقة الصوتية، والقوة غير العادية. وهذه الأغنية وطدت أيضاً للمغنية شهرة في الإلقاء المركز، والمقدرة على نقل الهشاشة العاطفية. جزء من ذلك يؤدي غرض الموسيقا «الآخر» الذي يقترحه أفلاطون.

وتعتبر أغنية «رجعت لك» مثالاً بديعاً على عمل أسمهان المحكم، والتنغيم الحاد، والتعبير الحديث. فهي تبرز سعة مدى صوتها المتوسط، وإلى ذلك يشير فيكتور سحاب، ولا يشير إليه المؤرخ صميم الشريف الذي يركز على إسهام القصبجي و السنباطي في حياة أسمهان الفنية. وعلى خلاف عدة تسجيلات تشتمل على كوارس كبيرة و مشكوك في نوعيتها بعض الشك، ففي هذه الحالة يجري تقديم كورس من الرجال ذوي الأصوات الممتازة في منتصف الأغنية، ولكن صوت أسمهان يغلب على أصواتهم، ويحلق فوقها. ويستجيب ارتجالها المثير للكمنجات بعد فاصل من العزف القصير (وغير المألوف نسبياً) على العود.

## صوت النخبة أم صوت الشعب؟

لقد غنّت أسمهان عدداً من الأغاني كانت ألحانها وكلماتها بسيطة، ووثيقة الارتباط بالموضوعات الشعبية، السورية منها والمصرية. وكثير من هذه الأغاني لحنّها فريد من مثل «إيدي فإيدك» و «المحمل الشريف» ذات المضامين الدينية،و «يابدع الورد». وفي مستهل حياتها الفنية تعلمت أغاني أخرى من مثل أغنية عبد الوهاب «محلاها عيشة الفلاحة» وغيرها من ألحان داود حسني.

كان الملحن سيد درويش قد أدخل موضوعات شعبية في أعماله («الحلوة دي» مثلاً)، وكذلك فعل ملحنون آخرون داخل المسرح الغنائي وخارجه. وفي فيلم «يوم سعيد» يتميز صوت أسمهان في «محلاها عيشة الفلاحة» التي تؤكد كلماتها ولحنها وأسلوب غنائها الطابع الريفي، ولا سيما المقاطع التي تأتي بعد كلمات الأغنية: «يا هي يا هي يا هي يا».

إن فريد الأطرش قد أظهر ميلاً خاصاً إلى تأليف الألحان الشعبية، والتوسع فيها، وإدماجها في أعماله. وهذا أصبح صفة مميزة للملحنين في القرن العشرين سواء في مصر أو في المشرق خلافاً للأفكار السابقة المتضمَّنة في الغناء العثماني. وهذه الصفات المميزة قد اجتذبت الجمهور، وتجلّت في أعمال أكثر من مطرب واحد. وبما أن أسمهان قد أثبتت أنها متعددة المواهب في العمل الغنائي، فإنها وشقيقها قد تعلما خلال أعوام العمل أن إعجاب الجمهور عامل بالغ الأهمية، ولا يمكن للموسيقي أن يغلّب عليه نزوعه إلى تأليف القطع الطويلة. على أن القطع الموسيقية المعقدة يمكن بلا شك أن تُقدمُ، وأن يتذوقها الجمهور المحب للإيقاع.

إن تسجيل أسمهان «المحمل الشريف» أبلغ المستمعين في الماضي والحاضر أن الملحنين والمطربين استحضروا أشكال الأغنية الدينية وكلماتها في النصف الأول من القرن العشرين. فالأغنية التي لحنّها فريد تستند إلى أساليب شعبية بسيطة، ولكنها تظهر قوة أسمهان في ترجمة معانيها. ويشار أحياناً إلى الأغنية بكلمات البيت الأول: «عليك صلاة الله وسلامه». فاللحن يعلو ويهبط جداً، ولكن استخدام مقام بياتي، والإحساس المرتبط بالمواكب الدينية، وعبارات اللازمة السهلة القصيرة، كل ذلك يغري بالترديد.

تتابع اسمهان، ثم تعود إلى اللازمة على نسق AAB AAB C. ويتصف تعبيرها بالهدوء، ويتملك المرء إحساس أنها لا تتوقع أن يغني الكورس معها، بل الجمهور أيضاً. وها هي ذي كلمات الأغنية:

عليك صلاة الله وسلامه (مكرر)

شفاعة يا جد الحسنين

دا محملك رجعت أيامه

هنية وقلبي به العين

كرامه لله يا قاصد مكة

ونيتك بالكعبة تطوف

تبوس لي تراب السكة

أمانه من مؤمن ملهوف

إن هذه الأغنية من القوة بحيث تبدو فيها أسمهان الدنيوية مُقْرِئةً تتقدم جمعاً من المنشدين إلى المركز الروحي للعالم الإسلامي.

والمنشد في المجتمع الإسلامي وظيفة تتعدى تقديم التسلية

«الخالصة». فهو يدعو المؤمنين إلى الحج أو إلى الورع (مع أنه ليس «مغنياً»)، ويندّي الجنائز والأعراس بالكلمات المقدسة. وفي هذه الأغنية إشارة واضحة إلى المطربة التي تزوّد المؤمنين بالبؤرة والمعنى، وتحدّد للجماعة مركز التذكر الشفوي. وهنا النوع من الأغاني يذكرنا بأن «غناء النساء» في الشرق الأوسط، وشرقي المتوسط (وفي أماكن أخرى)«ليس بالضرورة صوت القلب الخليّ.»[٢٢]. وثمة نوع آخر من الأغاني أيضاً، هو أغاني النواحات.

وفي أغنية «يا بدع الورد» التي لحنّها فريد، ووضع كلماتها حلمي حكيم، نجد مقاربة أخف تتضمن استعمالاً مغايراً للموضوعات الشعبية، والأساليب الموسيقية. وكورس الأغنية الكبير، وتركيز أسمهان الإيقاعي القويّ، وتكرارها عبارة «بالطيف»، كل ذلك يذكرنا بالعشرينيات، وكل العناصر الشائعة في الثقافة الشعبية التي استطاعت الأغنية استدعاءها. وليس هناك أي تبسيط من الناحية الغنائية في المقاطع الشعرية المتزايدة الصعوبة التي تغنيها أسمهان، ويميز كل واحد منها لوناً: الأحمر، والأصفر، والأبيض. وهنا التكرار نجده في الأغاني الشعبية المصرية الخاصة بالأطفال. وكما في قالب الطقطوقة، أو في إحدى المقطوعات الموسيقية على مقام السيكاه، فإن صوت أسمهان يشبه في جُمل هذه الأغنية آلة ترتجل تنويعات متزايدة التعقيد على خط الأغنية اللحني. وهذه المقابلة تُجرى مع اللون الشعبي للكورس الذي لا يسع المستمعون إلا ملاحظة الطابع الأرضي لأصواته الأنفية، أو الحادة قليلاً، والمتباينة مع صوت أسمهان الأكثر تغيراً والأرقّ انسياباً، أو السماوي.

إن هذا التأليف فيه شيء حديث، إضافة إلى انطوائه على سمات من الغناء القديم. فعلى سبيل المثال، تغني أسمهان عبارة مقياسها ٨/٦ بدايتها «رسول العشاق...» ثم تتقدم... ويتبعها الكورس في هبوط بسيط يتضمن في نظرنا «طابعاً غريباً»، مع أنه في الواقع وزن الفالس Waltz الذي أصبح جزءاً من ذخيرة الألحان العثمانية والعربية. ومع أن هذه الإضافة إلى التأليف بسيطة، وغير جديرة باهتمام كبير، فهي تسهم في التوالي المعقد للتراكيب الموسيقية في هذه القطعة التي تمثل نموذجاً لتأليف فريد الأطرش في هذه الفترة، ولتأليف عبد الوهاب أيضاً.

وبأغنية «يا ديرتي» المستوحاة من سورية،أزعجت أسمهان الجمهور غير السوري بما لا يتذوقه إلا المشرق العربي. يستهل القانون عزف المقام، وحالما تبدأ أسمهان موالها بالأوف الطويلة، تنقلنا إلى جو آخر، وحساسية غنائية أخرى. ويواصل استهلالها البديع المرهف استجابته لارتجال عازف القانون نحو دقيقة. ولايلبث الجمهور أن يعرف من «الأوف» ومن «يا باي» أن الارتجال ليس مصرياً، بل شامياً.من غير أن يشاهد رقصة الدبكة السورية اللبنانية القصيرة الأمد. وأسلوب أسمهان في هذه الأغنية أشبه، على كل حال، بالمواويل العراقية (مواويل ناظم الغزالي، ربما)، أو مواويل صباح فخري الأكثر معاصرة (الأسلوب الحلبي)،منها بالموال الجبلي اللبناني الأكثر محلية. إن هذه الصفة ينقلها إلينا تأكيدها على حذف المقاطع الأخيرة كما في مدّ «دير» وحرف التاء الواضح في «دير- تي»، والإلقاء البسيط مع نطق كلمة «لوم» نطقاً مختلفاً بعض الشيء. ولكن أسمهان تتجاوز هذا الاستهلال المنضبط في البيت الثاني بقوتها، وتأكيدها، ومدى السوبرانو الدرامي. هل يستطيع

أي مطرب أن يغني البيت الذي نهايته: «ما ترخصك بثمان» في هذه الأيام التي يشيع فيها الأداء الردي»، أو التبسيطي؟

ولعل الأستوديو عندما قرر تسجيل هذه الأغنية توقع أن لا يتذوق الجمهور موالاً محلياً طويلاً، لذلك اختار مقطعاً قصيراً منه لإضافة «نكهة» إلى العمل. وهذا الميل إلى إدخال تلميحات محلية نمطية بعض الشيء في الموسيقا (أو الرقص) كان يميز الحفلات الشعبية التي اكتسبت على ما يبدو قوة دافعة بعد وفاة أسمهان.

إن الدروز يعتبرون «يا ديرتي» أغنيتهم الخاصة، وينسبون كلماتها إلى قريب أسمهان زيد الأطرش الذي ولد في قرية القُريّا عام ١٩٠٥ . والأغنية ترجع في نظرهم إلى التضحيات التي قدموها في مواجهة مختلف أشكال الظلم سواء من الأتراك أو من الفرنسيين. كان زيد الطاعن في السن حياً عندما قمت بالرحلة إلى الجبل(٢٣). ولو علم أن قصيدته التي ألفها في أعقاب الثورة السورية قد اعتبرها مدونو الموسيقا اللاحقون «شعراً سورياً مجهول المؤلف»(٢٤)، لأحزنه ذلك.

كان أقرباء أسمهان يكررون الاستشهاد بهذه الأغنية في المقابلات ليؤكدوا عمق ارتباط أسمهان بالأصول المحلية والوطنية. ولكن هذه الأغنية قد لقيت استحساناً خارج بيئتها المحلية. فلقد علّمت علياء أسمهان وفريداً أساليب الارتجال الغنائي اللبنانية والسورية. ولعل هذا النوع بالذات، والفريد نسبياً في مجالس القاهرة الغنائية في تلك الفترة، هو الذي طبع «أسلوب» علياء الخاص. ومنها، ومن الاستماع إلى مطربين مشارقة آخرين، تعلمت أسمهان هذا النوع، واحتفظت به (ربما أكثر مما فعل فريد) مع البراعات اللازمة للأساليب القديمة

والحديثة. وكما في أغاني فريد اللاحقة، فإن هذا اللون المحلي قد جرى تحويره قليلاً. أما التحوير عند أسمهان فيرجع إلى اختصار قوالب الأغنية المحلية أكثر مما يرجع إلى أي تغيرات معينة في إلقائها. (إن فريداً في واقع الأمر قد عدّل قوالب الأغنية على نحو جعلها أقل أو أكثر مشرقية حسب الجمهور).

وما ينبغي أن ننتبه له أيضاً هو قوة الكلمات في مماهاة المغنية مع بيئتها، ونضالها الوطني:

يا ديرتي مالك علينا لوم
لومك على من خان
حنا روينا سيوفنا من القوم
مثل الردي ما نرخصك بثمان (في الأغنية: «مثل العدو»)
لابد ما تمضي ليالي الشوم
وتعتز غلمة قايدها سلطان[٢٥].

إن هذه الكلمات تستحضر مقاومة الظلم، سواء أكانت السلطة عثمانية أم فرنسية (أم بريطانية بالنسبة إلى المستمع المصري). وتربط الجبل وميسلون بدنشواي وغزة، وبكل الانتفاضات التي عُقد العزم عليها، والالتزام بها. وقصد بالأغنية التعبير عن علاقة أسمهان بأسلافها الذين قارعوا العثمانيين، وبقريبها سلطان، المجاهد العنيد في سبيل الاستقلال. ومع أن بعضهم قد انتقد مرح المطربين، وافتقارهم المفترض إلى الوطنية، فإن مثل هذه الأغاني كان وسيلة لتصحيح نظرة الناس إليهم، واكتساب مكانة وطنية.

## تحول الأنواع

إن أغنية «يا للي هواك شاغل بالي» التي لحنها فريد هي مثال الأغنية التي تردم الهوة بين الطرب التقليدي، والأغنية الرومانسية الحديثة. فهي لا تنقل طرب بيوت النخبة المثقفة، ولا مواكب القرى الشعبية، بل تركيباً صحيحاً يجمع بين المرحلة والإلهام. تبدأ الأغنية بعزف منفرد ووجيز على الناي، والاوركسترا الكاملة تجيب بنغمتين فقط لتعيّن المقام لكل انبجاسات الناي. وفي أيامنا هذه التي يندر استخدام الناي فيها إلا في المجموعات الموسيقية الكبيرة، فإن السينما والتلفاز كثيراً ما يستخدمان هذه الآلة في تحديد بيئة القصة في الشرق الأوسط، فهي توحي بالغموض الذي يكتنف المدينة بينما الكاميرا تستعرض حياً قديماً عند الفجر، أو ترتل أنغام الزمن الراكد في الريف بينما الشمس تغرب خلف فلاح أو جاموسة. وأسمهان كانت معجبة بالارتجال الموسيقي والغنائي عندما كانت تتلاعب بالطرب.

ويمكن استخدام الناي للتعبير عن الروحانيات، أو العزلة، أو ارتباط الثقافة بالماضي. فجلال الدين الرومي كان يرى أن الناي يرمز إلى توق الروح إلى المحبوب (الله). وفي هذه المرحلة، كانت فكرة تخصيص آلة معيَّنة للعزف المنفرد من أجل تقديم قطعة موسيقية فكرة جديدة نسبياً، ومن الواضح أن فريداً كان يفعل ذلك رغبة منه في استهلال لحنه بإشارة تقليدية أو روحية.

وأسمهان تكرر «يا للي هواك شاغل بالي» مرتين، وتتقدم الاوركسترا كلها. وهذه اللازمة متكررة وتقليدية في الصوت ونغمة الختام. ولكن سهولة اللحن ترغب المرء في حفظ الأغنية.

ويشير عزف الآلات إلى شيء من التجديد، إذ يبدأ القانون بالعزف مثل البيانو، وتنتقل أسمهان إلى المقطع الثاني باستخدام متقن للتنفس والزخرفة (في.... غرامك أنا.... يا ما قاسيت)، وكما لا يستطيع أحد إلاها، تنهي المقطع نهاية قوية. بعد ذلك تعزف الاوركسترا جملة بسيطة ولكنها غير عادية، ففي البداية تعزف الكمنجات مع جواب من القانون، ثم يلتقط الصوت الجملة ويغني: «روحي وروحك»، وتليه ثلاث نغمات في اللازمة من القانون. إن براعة أسمهان الفنية تتيح لها أن تكرر هبوط الأوتار وانسيابها في «يافؤادي» الممدودة. وتوازن الأسلوب - محاكاة الصوت للأوتار، وتكرار الأوتار للجمل الغنائية السابقة - هو جزء مهم من نسيج هذا النوع التقليدي الذي تحوّل إلى قالب أغنية أكثر حداثة.والمقطع الذي بدايته:«يا واحشني...» هو مقطع أقوى عاطفة وأحدث، رغم أن الملحن يعيد استخدام الانتقال التقليدي إلى مقام ثانوي هنا. تكرر أسمهان مقطع «روحي.. وروحك...» الذي يفضي إلى مقطع صعب، ثم إلى مقطع متواصل حيث ينبغي أن تغني تدريباً صولفاوياً Solfegic دقيق الوزن حول نغمتين متتاليتين... «يا ريت...». وهذه الطاقة الصوتية ذات وقع خاص عندما تتمكن من استحضارها حتى في مقاطع سريعة بعض الشيء، مثل هذه، ولأن النغمات محددة ومتساوية الجهارة في الوقت الذي تؤكد فيه كامل العبارة تأكيداً ديناميا.

وشأن الأغاني المتحدية الأخرى التي غنتها أسمهان أول مرة، فإن هذه القطعة لا يمكن اعتبارها متأثرة بالغناء الغربي، و «مُحدثَة» من كل النواحي. وهي لا تؤدى إلا نادراً.شأن أغانيها الأخرى، وهذا سببه صعوبتها، وعدم اطلاع الجمهور على مجمل أغاني أسمهان.

## البراعة والأداء

إن مكانة أسمهان كواحدة من «المطربين السبعة الكبار» في القرن العشرين[٢٦] قد ارتكزت على قدرتها على الاستفادة من متطلبات الغناء القديم، والألحان التجديدية التي تقضي إلقاءً ديناميا ونغميا دقيقاً. لقد ناقش جهاد الراسي متطلبات الفنان الحقيقي، مؤلفاً كان أم مؤدياً، كما تطورت في القرن العشرين. لا بد للفنان من الاطلاع الوافي على النظام الموسيقي [العربي]، ويكون قادراً أيضاً على الترجمة الخلاقة، و«التجديد والفردية»[٢٧]. وقد اشتُهرت أسمهان في عالم الغناء لأنها استخدمت ذلك المزيج من التطريب التقليدي، والتجديد. ومن مساهماتها قدرتُها على «تطعيم الغناء العربي بقواعد الغناء الأوروبي»، كما يقول الراسي. وهذا ما جعلها تبدع أعمالاً غنائية بالغة الأهمية[٢٨].

وتبدو، إذا أخذنا بالاعتبار تحليلات الراسي والشريف لقدرات أسمهان، ووصف سحاب لأعمالها، أنها قد تمثّلت مقومات الموسيقا الشرقية والغربية على السواء، واحتفظت في الوقت ذاته بقدرة المطربين الشرقيين على أن يكون لها أسلوبها الفردي، وشخصيتها، ومزاجها في كل أغنية.

كانت أسمهان موهوبة. وبذلت جهدها في إتقان حرفتها موسيقياً ودرامياً. واختارت أيضاً مادة ممتعة ومتحدية للعمل عليها. وكما أشار جهاد الراسي. فإن بعض ألحانها يُظهر تأكيداً جديداً على التعبير عن العاطفة، وخط القصة، والتسلسل الغنائي الذي اقتضته السينما[٢٩]. كانت هذه الطريقة مفيدة، ولا سيما لوضع لحن قصير عن حالة نفسية

يمكن ربطه بمشهد معين، أو شخصية معينة.وهذه الأفكار الموسيقية كانت جزءاً من الاتجاه الجديد في توزيع الآلات.

يناقش الراسي لحناً يستخدم «التنوع الخطي» هو لحن أغنية «ليالي الأنس في فيينا» التي تشكل عرضاً رائعاً في فيلم. وهذه الأغنية التي لحنها فريد تستهل استعراض أسمهان الغنائي في «غرام وانتقام». والمرء قد يشغله العرض البصري المشتمل على رقص وغناء وموسيقا تشير إلى زمان ومكان يسود فيهما جو البهجة والمرح (فيينا متخيَّلة في ثياب السهرة). ولكن الراسي يرى في التركيز على بنية الأغنية أن التأثير التعبيري يخلقه استخدام مقاطع فرعية عديدة في الأغنية، كما نلاحظ في «ياللي هواك شاغل بالي» أيضاً. ومع ذلك، فإن اللازمة تكرر هنا «وزن فالس ونغمية ثانوية»، في حين أدخلت في موضع آخر تجديدات على التوزيع الموسيقي للأوركسترا، وعلى التدوين. وهذه التجديدات تؤثر في البنية، وفي العزف المنفرد للعود ، والعزف المنفرد للغيتار على طريقة هاواي، وعلاقة المطربة اللحنية مع الأغنية بالكامل. ولا ينحصر ذلك في مجرد تقديم آلات جديدة، بل يتجاوزه إلى طريقة عزفها، أي العزف الانسيابي للغيتار، وتنفيذ الكمنجات لحن الفالس بالنقر على الأوتار، وهذا يقوي الانطباع الأول عن لون الأغنية الغربي.

ومع ذلك، فإن المغنية التي تؤدي دورها أسمهان تبدأ الغناء بلون الطرب:

ليالي الأنس في فيينا
نسيمها من هوى الجنه
نغم في الجو لوه رنّه
سمعها الطير بكى وغنى

ثم يرتفع صوت أسمهان إلى الصول المستمر، وتُطيل المقاطع الأخيرة من كل شطر إطالة فيها تحكم بارع:

ما بين رنين الكاس

ورنـــة الألحـــان (زخرفة)

أدي القوام ميّـاس

يا عاطف الأغصـان (نغمة ختام)

وتتعمد أسمهان زخرفة لفظة «الأغصان» بثلاث نغمات متواصلة، ثم تغير طبقة الصوت عند نهاية العبارة.

ويستمر المقطع:

تم النعيم للروح والعين

ما تخلي قلبك بتهنا

أدي الحبايب عالجنبين

ايه الي فاضل عن الجنه؟

وقد يلاحظ الجمهور التركيز المعهود على اللغة العامية، وأن حرف الميم في «ما»، وحرف اللام في «الجنبين» ممدودان، وحرف الكاف ساقط. ومن الناحية الموسيقية، فإن عبارة «أدي الحبايب» تعيدنا قليلاً إلى «اللون البلدي»، (أسلوب شعبي ريفي أو مدني)، كما يحدث لاحقاً في الأغنية بعد لازمة الفالس حين تغني المقطع المطوّل «أمرحْ...واطربْ»على نحو ملائم، ثم «افرحْ..واشربْ». (انظر التدوين الموسيقي للكلمات في نهاية هذا الفصل).

وتغني أسمهان أيضاً أغنية «امتى حتعرف امتى؟» في فيلم «غرام وانتقام»،وهي من تلحين محمد القصبجي «المجدد». وبدلاً من الغناء

البطيء الذي يقتضيه الغناء القديم، تنطلق مسرعة عبر اللازمة التي تتطلب تنفساً بسبب طول العبارة الثالثة. وجمال الأغنية يتجلى في تركيزها وترددها عند تغيير طبقة الصوت من المقام الرئيسي إلى مقام مساعد خلال عبارة «والنار بترعى فيه»، وعند إضفاء الشجن على نغمة صوتها. ثم يسبق العودة إلى القصيدة تردد قليل، وهي عودة ليست بارزة مثل التي يستخدمها مطرب معاصر هو السيد مكاوي، ولكنها مع ذلك عودة مهمة.

اللازمة:

إمتى حتعرف إمتى؟ إني بحبك إمتى؟ (متكرر)

إمتى حتعرف إني بحبك إمتى إمتى إمتى

إمتى حتعرف؟

إمتى إمتى حتعرف.

| | | |
|---|---|---|
| الأبيات: | بناجي طيفك | واتمنى أشوفك |
| | لا يوم عطفت عليّ | ولا أنت سائل فيّ (مكرر) |
| | ولإمتى حتحير بالي | وتزوّد همي |
| | باللي غرامك في خيالي | وفروحي ودمي |

لازمة.

| | | |
|---|---|---|
| الأبيات: | فضلت أخبي حبك | حبك في قلبي حبك (مكرر) |
| | وَصَبْرو وواسيه | والنار بترعى فيه |

لازمة.

إن الأغنية خادعة، إذ تعطي انطباعاً بأنها تشتمل على ألوان إقليمية، أو ثقافة متعددة - عربية، ومصرية، وسورية، قديمة وحديثة.

وحتى ريفية (بعض الشيء) كما يوحي المشهد الذي تظهر فيه أسمهان في الفيلم مرتدية زي المرأة الشرقية، ويظهر فيه الراقصون مرتدين ثياب أسبوط الفضية. وفي القسم الأول من الأغنية يشتمل التوزيع الموسيقي على الأكورديون (الأقل شيوعاً)،وعلى استخدام قليل للوتريات. ومع ذلك فإن الأقسام المتوالية من الأغنية، وحتى التغير الأخير في السلم (إلى سلم كبير، ثم العودة القصيرة إلى «حاشية» صغيرة، ثم إلى اللازمة) تتصف بالتجديد، وتذكر بالأغاني الأقدم، أو ببعض عناصرها.

ومن السمات المثيرة للاهتمام في هذه الأغنية كلماتها العاطفية، والمكان الذي تشغله في فيلم «غرام وانتقام». فالأغنية تؤدّى في سهرة في مصيف جبلي مشرقي حيث يقيم الملحن /عازف الكمان، والبطلة/ المغنية. ومن خلال هذه الأغنية تُبْلغ البطلة عازف الكمان حبُها بطريقة مضايقة وشبه جدية ـ ولكن في مجمع من الناس. إن أغنية الحب يمكن أن تدلّ على الحب، ويمكن أن لا تدلّ. فالمطربة تسأل: «متى تعلم أنني أحبك؟» والطبيب الشيبه بالمهرج (بشارة واكيم)، وصديق الاثنين، يدفع البطل بالمرفق، ويهمس همساً مسرحياً: «هذي رسالة الغرام إلك.» كان تقدير الجمهور لهذه الاغنية عالياً، وربما يرجع ذلك إلى أن اللازمة المتكررة عدة مرات أتاحت له أن يغني هذا القسم على الأقل، وإلى أنها غناها آخرون من مثل الفنانة المغربية عائشة جلال[٢٠]. (أنظر التدوين الموسيقي، ونص الأغنية في نهاية هذا الفصل، ونصوصاً أخرى في الفصل الخامس).

وتُقدِّم أغنية «أهوى أهوى» في مشهد حفلة في فيلم «غرام وانتقام». ويقصد من ذلك عرض مواهب البطل الموسيقية الذي لحّن

للمغنية التي تنوي إيقاعه في حبائلها. كما أنها شكل آخر من الأغاني التقليدية التي يغنيها البدو في شتى المناطق عند إعداد القهوة، وطقس غزلي في الوقت ذاته، لأن العريس المرتقب كان عادة يتناول القهوة من يد عروسه التي تستر وجهها بالنقاب. وفي حين أن المغني البدوي التقليدي، السوري أو الأردني، كان يلازمه مهباج وربابة، فإننا في هذه الحالة نرى امرأة جميلة تصنع القهوة، وتقدمها كدعوة إلى الحب - مخاطبة جمهوراً كبيراً من النخبة، وموضوعَ اهتمامها، يوسف وهبي،بالشكل الغنائي الذي كان الإعجاب به أوسع من الإعجاب بالأغاني المصاحبة لطقس القهوة التقليدي. تغني أسمهان: «ياميَن يقول لي أهوى، أسقيه بإيدي قهوة.» إن ثيابها من قُماش أسيوط، وعلى رأسها حُليّ بدوية كاملة، ومع ذلك فهي ليست فاتنة أستوديوهات الإعلان. (انظر التدوين الموسيقي وكلمات الأغنية في نهاية هذا الفصل.).

إن تحول الشكل الغنائي يقوّي الانطباع عن التغير والتجديد في تعاون أسمهان وفريد. فعلى سبيل المثال، لا تُبرز أغنيةُ «ياللي البشر» أسمهانَ في اللون الغربي والكلاسيكي فحسب، بل تبرز فريداً كمطرب أيضاً. وتظهر هذه القطعة مرة أخرى أوجهاً عديدة من الأسلوب المتغير، والتعقيد، وتُقدِّمُ صوتين، وكورساً في البداية أيضاً. وفي عدة مقاطع منها يتضح الاستخدام الغربي الأقصى للسوبرانو في غير «تغريد البلابل»، على أن التأثير العام للقطعة لا يفتقر إلى الأصالة. إن براعة فريد الغنائية أقل صقلاً بكثير من صوت شقيقته في هذه الأغنية، لذلك فهو يستخدم عوضاً من ذلك عذوبة النغمة، والبطء المحبّب في المقطع

الثاني الطويل. أما أسمهان فهي تؤثر فينا كمطربة متعددة المواهب في النصف الأول من هذه القطعة.

والمرجح أن الناس يتذكرون أسمهان كمغنية شرقية «قدمت صوتاً أوبرالياً. أو صوتاً غربياً»، بسبب المقاطع «الغربية» على نحو واضح، وذات الطبقة الصوتية العالية للغاية في «تغريد البلابل» (المعروفة باسم «يا طيور».)[21] ففي الأغنية ذاتها، تكتسب، دون إن تفاجىء أحداً، صفة كلاسيكية قوية مستمدة من اللحن، ومن إلقائها الدرامي المتواصل على السواء. وفي المقطع الأخير، تؤدي تمارين سولفاوية تقريباً: ارتفاعات، وارتعاشات، وانخفاضات. ونغمة الأوج الأوبرالية: سي. لقد أذهلت هذه التجديدات الغنائية العالم العربي، وأكدت أن موهبتها التقنية تضاهي مواهب المطربين الأوروبيين والأمريكيين.

## التجديد

إن أغنية «دخلت مرة في جنينة» التي لحنّها مدحت عاصم هي أهم نماذج النوع الذي طوّرته أسمهان. يؤكد مقام النهاوند موضوع الحزن، كما يؤكده استخدام أسمهان مدى صوتها المنخفض، ونغمات البيانو المشابهة لضربات الطبلة. وكما في معظم أغاني أسمهان، تفرض قوة صوت المغنية نفسها على المستمع، وهي قوة لا جهد فيها، ولا أصوات دخيلة. وفي مقطع آخر، يضفي استخدام المدى الأعلى للبيانو على الأغنية نسيجاً بالغ الإثارة. كان مدحت عاصم عازف بيانو، لذلك فإن الاستخدام الخاص لتلك الآلة ليس بالإضافة المفاجئة. ومع ذلك يتضمن استخدام البيانو ( الذي ليس فيه أرباع أصوات) مصاعب تقنية متعددة.

بما أنه يصعب عزف مقامات معينة عليه، أو بعض نغمات تلك المقامات على الأقل. إن أهم سمات هذا اللحن هو أنه قصيدة غنائية ذات مقاطع وأجزاء تتوحد من خلال التأثير الدرامي، وتنقل إلى أسماعنا.وأغنية «حديث عينين» التي لحنّها رياض السنباطي لأم كلثوم، ولكن، كما يروي الشريف (بشي، من التشفي) عجزت عن أدائها كما تمنّى الملحن، فأقنع القصبجي السنباطي بأن «يعطي» الأغنية لأسمهان[22]. وسوى تدوينها الذي يتطلب براعة فائقة، هناك الطابع الشعري للازمة الغنائية:

يا لعينيك ويالي      من تباريح خيال

فيهما ذكرى من الحب      ومن سهد الليالي

ومع أن مقدمة الأغنية الطويلة لم يُحسن تسجيلها، وهي قسم أوركسترالي وحيد الموضوع يسبق ويلي عزفاً منفرداً على العود (يؤديه السنباطي نفسه)، فلا شك في أنها كانت مقدمة جريئة للغاية في هذه الفترة التي كان فيها التأليف الجاد الطويل في طور التشكل. والأشد إثارة للاهتمام من هذا القسم المكرر الذي يكاد يكون للصوت القوي الخفيض فيه تأثير تنويمي، هي الأقسام الوسطى حيث ينتقل الموضوع إلى مقام آخر، ويجري إدخال موضوعات فرعية إلى خط المغنية. وفي عدد من هذه الأقسام الوسطى، فإن الارتجالات، ونغمات أسمهان المتوسطة الحزينة، وتقسيمها للعبارات الموسيقية، وأصداء زخرفتها المترددة، وتوقيتها، إن كل ذلك يجعل تمييز صوتها من صوت أم كلثوم أمراً مستحيلاً - وهذه مفارقة في تاريخ الأغنية.

إن «التأثر بالغرب» لم يكن آنذاك مجرد محاكاة - من جانب أسمهان وملحنيها على الأقل. كان يجري تغيير عبارات موجزة ومثيرة،

أو مظاهر موسيقية، من خلال التجريب في الشكل، وتوزيع الآلات، وتنظيمها، إضافة إلى «اقتباسات» مهمة من التصاميم الغربية. وهذه «الاقتباسات» تتضح أكثر ما تتضح في أعمال محمد عبد الوهاب، الذي نقل موضوعات عن بيتهوفن، أو عن لحن «الشاي والقهوة» في باليه تشاكوفسكي «كسَّارة البندق». والاقتباس واضح في بعض أغاني أسمهان المبكرة، كما في القسم الأول من «ناويت أداري» التي هي جزء من أنشودة إلى ملوك مصر. ولكن جانباً آخر يخلق شعوراً بالحداثة هو إلقاء أسمهان البالغ الدقة ـ الأوبرالي، أي الحريص كل الحرص على أداء ما يقصده الملحن. وهذا لا يعني أنها لم تكن تزخرف، بل كانت تفعل ذلك، إلا أنها لم تكن تضحي بالإيقاع، وتقسيم العبارات الموسيقية، والتنغيم، والتغير المستمر.

وهكذا فإن أسمهان قد مثلت، منذ أدائها الاختراقي لأغنية «فرق ما بينا» التي هي امتزاج ناجح للقديم بالجديد، مجالاً جديداً للبراعة الفنية، والغنائية،والأداء المعبر عن المعاني. ويُبرز تأليفُ القصبجي اعتماده القوي على المفردات الواضحة، والعبارات الأنيقة، والتوالي اللحني الممتع، وإدخال آلات جديدة وغير ذات شأن مع ذلك، مثل الصنوج الثابتة، أو الخلفية الإيقاعية الخاصة بالفالس. وصميم الشريف على حق حين يؤكد أن هذه الأغنية هي إنجاز موسيقي حقيقي في هذه الفترة لأسمهان والقصبجي معاً.

## علاقة بصرية

لم تكن أسمهان مجرد ناقلة لإبداعات الملحنين، ومن أسباب ذلك علاقتها مع الجمهور. وهذه العلاقة استمرت بصرياً في الأفلام التي

بقيت بعدها، إضافة إلى تسجيلاتها. ففي السينما تُظهر أسمهان التركيز والبساطة والإشجاء، كما في غنائها. وهي تغدو بؤرة على الشاشة منذ اللحظة التي تنقل فيها الكاميرا صورتها. وما يراه الجمهور هو أنوثة عركتها الأيام، أو ناضجة، ويشعر بالسحر الخالص وعمق العاطفة. وهذه الصفة ليست موجودة في كثير من المطربات المعاصرات في المنطقة، واللاتي لا يتقن إلا الولع بالموضة، أو تسويق الخبرة، أي التعليق المؤسف على مفهوم «التفرقة الجنسية» المعاصرة.

قال شقيقها فؤاد: إنها كانت تجد متعة هي وفريد في مشاهدة الأفلام الأوروبية في شبابهما. وبما أن الأفلام كانت تنتج في مصر، فقد كانت تتمكن من مشاهدتها حتى وهي خارج البلاد. و لربما درست عن وعي ـ وهي المقلّدة بالفطرة للأصوات ـ هذه الأفلام كمصدر للبراعات التمثيلية منتهجة تلك المواظبة المركزة التي اكتسبتها من تعلم الأعمال الغنائية. وقد يرجع هذا التأثير إلى الإخراج الجيد، ولكن من المؤكد أنها لم تكن لتسمح لنفسها بتلقي توجيهات كثيرة مثل بعض معاصراتها اللواتي لم يستطعن استيعاب الحاجة إلى الواقعية أو الانفعال في أعمالهن.

## أسمهان و أم كلثوم

إن أحد جوانب المنافسة بين أسمهان وأم كلثوم له علاقة بنجاح أسمهان السينمائي.فأم كلثوم لم تطب لها صناعة الأفلام، وتوقفت عن صناعتها لأسباب عديدة. إن فيلمها الثالث «دنانير» الذي تؤدي فيه دور جارية عند هارون الرشيد عُرض قبل فيلم أسمهان الأول «انتصار

الشباب» بوقت قصير. (في فيلم «يوم سعيد» سُجل صوت أسمهان من غير صورة). وفي الفيلم الثاني، بدت أسمهان أكثر ارتياحاً على الشاشة من أم كلثوم. وفي حين رفضت عائلتها في وقت سابق أن تمثل في الأفلام، فإنها قد رُفضت فيما بعد لأن مظهرها لايتفق مع مظهر المرأة المحلية على ما يبدو. ولما طُبع الفيلم، كان جمالها الفريد، وملامحها غير العادية (ولذلك لا تُنسى) من مميزات عملها. وقد اعتُرف بها بعد المات نجمة درامية وغنائية معاً بفضل انتشار هذين الفيلمين.

إن موضوعات فيلميْ أسمهان قد رسخت صورة لها في أذهان الناس هي صورة المرأة العصرية. فلقد تناول فيلماها قضايا معاصرة ومقلقة في الحياة المصرية كالهجرة والترمل، والخيانة، والانتقام، وهذه الترابطات شكلت مقابلة مع أداء أم كلثوم السابق في بعض القصص التاريخية الملفقة.

قدمت مارجوري فرانكن Marjorie Franken صوراً مجملة للمرأة في الفيلم المصري، وتحدثت أنا مطولاً عن التغيرات في هذه الصور خلال فترة الانتفاضة (أوائل السبعينيات حتى الثمانينيات). توضح فرانكن أن «النساء الصالحات» يصوَّرن عادة مرتبطات بالرجل،لذلك فإن «النساء السيئات يرمزن إلى الغواية، وحبائل الحياة، والصالحات يرمزن إلى البيت، والأسرة، والأمة.»[٢٥]. وأعتقد أن صانعي الأفلام قد واجهوا بعض المشقة في تصوير أدوار الجنسين، وأوضاع المرأة، وأفلحوا في تقديم بعض التغير الملتبس في وضع المرأة الذي كان في الثمانينيات مختلفاً عنه في زمن أسمهان. إن نادية في «انتصار الشباب» فتاة غير متزوجة ولكنها عفيفة، وحين تحترف حرفة غير شريفة يكون الثمن

مكانتها الاجتماعية، مع أن هذا تقرره (على نحو غير واقعي) نهاية الفيلم. وفي فيلم أسمهان الثاني. تؤدي هي دور الأرملة والمطربة معاً، وهذا وضع مزدوج الخطر بالنسبة إلى المرأة. وقد يتوقع المرء نهاية فاجعة لها، لو لم يكن البطل من أهل الفن أيضاً. وعلى كل حال، فإن النهاية التي قصدها الكاتب هنا يقاطعها موت البطلة، وبالتالي يُدخل الموضوع المعروف، موضوع الحب السيئ الطالع، والمأساة التي تنزل بالمرأة في نظر الناس.

وفيما يتعلق بالإدارة، وقرارات العمل الحصيفة، وجوانب التسويق الأخرى، فإن أسمهان لم تكن فقط أقل مهارة من أم كلثوم، بل كانت في أول الأمر طفلة في غابة، إلا أنها خرجت عن السيطرة فيما بعد. كانت أجورها في البداية منخفضة جداً، وكانت الأجور تذهب رأساً إلى وعاء الأسرة. وحسب دانلسون، لم تُرتّب أسمهان عروضاً عامة عديدة مثل أم كلثوم[٢٦]، غير أن برنامج حفلاتها الخاصة كان مزدحماً بالتأكيد. ولا أعتقد أن دخلها من هذه الحفلات يمكن تقديره بما أنه لم يتوقف على الأجور فقط، بل على الهبات أيضاً. وأما امتيازها النسبي، فإن الحفلات العامة ربما روجت بيع إسطواناتِ أم كلثوم، والحفلات الخاصة وسعت شبكة الحماية لأسمهان.

ولما بدأت أسمهان تطلب أجوراً عالية، كان تصرفها أقل حكمة من تصرف أم كلثوم التي وظّفت قسماً من دخلها في العقارات. وبما أن أسمهان لم تكن متمولة قط، بل إنها عانت في عامي ١٩٤٠ و١٩٤١ «متاعب مالية بحيث لم يكن هناك أكثر من «ثوبين أو ثلاثة باسمها»[٣٧] كما يقول التابعي، فإن قدرتها المفاجئة على طلب مبالغ كبيرة قد أثّرت

فيها، وهي التي شعرت بالضغط لإثبات مكانتها كمغنية أولى. وهكذا كانت حالها أيضاً عندما كانت تحمل لقب «أميرة»، ولم تكن مع ذلك غنية جداً. ويمكن أن نعتبر تبذيرها للمال إما عيباً في شخصيتها، وإما سمة تُعرف بها حياة المطربين الناجحين.

كانت أم كلثوم قادرة على مفاوضة أفراد أسرتها، وفي آخر الأمر أخرجتهم من عملها. وكانت في صباها تظهر على خشبة المسرح في حمايتهم، كما أن شقيقيْ أسمهان قد رافقاها أيضاً، وحاولا تتبع حفلاتها. وربما كانت أم كلثوم حريصة على مراعاة المظاهر المقبولة من الناس، في حين كانت أسمهان لا تبالي بذلك. وهذه الأمور أوجدت فرقاً في الصورة العامة لكل منهما، وسببت متاعب دائمة لأسمهان مع أقرانها.

ويظهر أن الميدان الآخر للنزاع كان تفاعل المطربتين مع الموسيقيين والملحنين كالقصبجي، و السنباطي، وفريد طبعاً. فأم كلثوم ابتعدت عن القصبجي خلال المدة التي شهدت بلوغ أسمهان أوج الشهرة، ولم يلحن لها على وجه الحصر تقريباً إلا زكريا أحمد حتى عام ١٩٤٥ (بعد وفاة أسمهان)، حين بدأ السنباطي يلحن لها. والظاهر أن موت أسمهان قد أثر في القصبجي تأثيراً عميقاً، وعانى من رفض أم كلثوم لألحانه اللاحقة كلها، مع أنه عزف في هذه الفترة مع تختها. ويبدو الأمر وكأن أسمهان قد كانت تجسِّد عبقريته الموسيقية، ولما رحلت لم تجد تلك الطاقة الخلاقة متنفساً لها. وتوجد مجموعة من القصص أيضاً تتعلق بالمنافسة بين فريد ومحمد عبد الوهاب، والعلاقات المتوترة مع أم كلثوم، والمرتبطة بالتاريخ الفاجع لشقيقته من ناحية، وبالتنافس الشديد بين المطربين في مصر من ناحية أخرى.

## الأغاني

بعد وفاة أسمهان بقليل، أصدرت شركات التسجيل كرّاسة صغيرة تحتوي على كلمات كثير من أغانيها، مع كلمات أغانٍ أخرى شائعة في تلك السنة، لم يسجل بعضها ولم يُغنه أي مطرب آخر. لقد غنّت الفنانة المغربية عزيزة جلال بعض أغاني أسمهان التي أعيد نشرها آنذاك في تدوين بسيط وأخذت عنوان: «غناء: أسمهان وعزيزة جلال». إن إجراء إحصاء كامل لأغاني أسمهان، بما فيها الأغاني التي أدتها في حفلات خاصة، أمر غير ممكن، لذلك فإن القائمة التالية غناها فريد مع أسمهان في فيلميها:

- سكت والدمع تكلم: تلحين محمد القصبجي، تأليف أحمد رامي (غنتها أم كلثوم قبلاً).
- ليت للبراق عينا فترى: تلحين محمد القصبجي، نص قديم (غنتها بهيجة جلال قبلاً).
- فرق ما بينا ليه الزمان: تلحين محمد القصبجي، تأليف علي شكري.
- كلمة يا نور العين: تلحين محمد القصبجي، تأليف يوسف بدروس.
- كنت الأماني: تلحين محمد القصبجي، تأليف يوسف بدروس.
- يا حبيبي تعال الحقني: تلحين مدحت عاصم (غنتها قبلاً ماري كويني).
- هديتك قلبي: تلحين زكريا أحمد، تأليف أحمد رامي.
- يا نار فؤادي: تلحين فريد غصن، تأليف يوسف بدروس.
- المحمل الشريف: تلحين فريد الأطرش، تأليف بديع خيري.
- رجعت لك يا حبيبي: تلحين فريد الأطرش، تأليف يوسف بدروس.
- نويت أداري الآمي: تلحين فريد الأطرش، تأليف يوسف بدروس.

- دخلت مرة في جنينة: تلحين مدحت عاصم، تأليف مدحت عاصم.
- يالعينيك، أو حبيث عينين: تلحين رياض السنباطي، تأليف أحمد فتحي.
- تغريد البلابل، أو الطيور: تلحين محمد القصبجي، تأليف يوسف بدروس.
- هل تيّم البان: تلحين محمد القصبجي، تأليف أحمد شوقي.
- أعمل إيه: تلحين فريد الأطرش.
- أوبريت مجنون ليلى (أو قيس وليلى): تلحين محمد عبد الوهاب، تأليف أحمد شوقي.
- معلاها عيشة الفلاحة: تلحين محمد عبد الوهاب، تأليف بيرم التونسي.
- غير مجد في ملتي واعتقادي: تلحين زكريا أحمد،تأليف أبو العلاء المعري.

## أغاني «انتصار الشباب»

- يا سلام عاليل:تلحين فريد الأطرش.
- يا بدع الورد: تلحين فريد الأطرش، تأليف إسماعيل الحكيم.
- الشمس غابت أنوارها: تلحين فريد الأطرش، تأليف أحمد رامي.
- إيدي فايدك:تلحين فريد الأطرش، تأليف بيرم التونسي.
- أهلا بنور العين: تلحين فريد الأطرش.
- كان في أمل: تلحين فريد الأطرش، تأليف أحمد رامي.
- الحب الحب: تلحين فريد الأطرش، تأليف أحمد رامي.
- جاد الزمان: تلحين فريد الأطرش، تأليف أحمد رامي.
- أغنية الشروق: تلحين فريد الأطرش (جزء من أوبريت).
- يا نسيم احمل: تلحين فريد الأطرش.
- يا للي هواك شاغل بالي: تلحين فريد الأطرش، تأليف أحمد رامي.

أغاني «غرام وانتقام»

- ليالي الأنس في فيينا: تلحين فريد الأطرش، تأليف أحمد رامي.
- دمعة على حبيبي، أو أيها النائم: تلحين رياض السنباطي، تأليف أحمد رامي.
- أهوى أهوى: تلحين فريد الأطرش، تأليف مأمون الشناوي.
- نشيد الأسرة العلوية،: تلحين رياض السنباطي، تأليف أحمد رامي (عنوانها الفرعي: مواكب العز).
- إمتى حتعرف إمتى؟: تلحين محمد القصبجي، تأليف مأمون الشناوي.
- يا ديرتي مالك علينا لوم: تلحين فريد الأطرش، تأليف زيد الأطرش.
- أنا اللي استاهل: تلحين محمد القصبجي، تأليف بيرم التونسي.
- أغانٍ أخرى: أين الليالي اللواتي، شوف الشفق، يللي غيابك طال[٢٨].



# الفصل السابع
## الثقافة والسياسة والجنوسة

بغية إدراك أهمية أسمهان ،درسنا العوامل التاريخية، والسياسية، والاجتماعية، والموسيقية التي أثرت في حياتها وفي زمانها. وسيرتها الفنية لها أبعاد أخرى هي الإرث البصري المحدود نسبياً، والمستوى الأكثر تعقيداً، والمتعلق بتحول أدوار الجنوسة.

إن صورة حفيدة أسمهان تحدق إليّ من قصاصة صحيفة مائلة إلى الصفرة. شعر أملس مردود إلى الخلف، صبية في ثوب قصير ترقص في إحدى حفلات بيروت التي كانت تتمائل من جراحها في عام ١٩٩٣ . إنها تبعث رسائل معينة من خلال الصورة: صباها، مرحها، وعلاقتها بالجدّة. ها هي ذي سها، حفيدة أسمهان. أوضح لي أقرباؤها آل الأطرش أن حسناً قد أحسن رعاية ابنته كاميليا بعد وفاة أمها. وقال منير: ثمة شامة صغيرة على وجهها مثل أسمهان. ولكن «على الجانب الآخر من الوجه». وهي متزوجة في عائلة جنبلاط، وعندها أربعة أولاد. وتبدو ابنتها وهي ترقص متحررةً من قيود الماضي. هل لهذه الصورة علاقة بقصتنا؟ أم أنها مجرد حكاية؟ هل الحياة الاجتماعية للنخب اللبنانية تعكس أم ترفض حقائق الماضي الثقافية؟.

إن صور أسمهان نفسها تشكل معالم واضحة للبحث. الفتاة الصغيرة تعانق أمها الجالسة في العشرينيات، وتجلس، وقد كبرت قليلاً، مع أخويها منتبهة للكاميرا. وفي الثلاثينيات، نرى امرأة شابة في ملابسها الفاخرة، ونراها فيما بعد ممتطية جواداً، وهذه الصورة المأخوذة في نادي الجزيرة في الزمالك تذكرنا بامتطائها الطائش للخيل في الجبل. وفي أولى أعوام الحرب، تبهر الأنظار في أثواب السهرة المكسوة بالفرو وتبدو مستحيلاً رومانسياً مثل صور نجمات كثيرات. كانت هذه الصور وسيلة لنفي متاعب تلك الأشهر، مثلما كانت الأفلام مسْلاة. ومن الصور التي يعاد طبعها باستمرار صورتها وهي لابسة ثوب السهرة الأطلس الفضفاض، في حين تظهرها صورة أخرى وهي في ثوب سابغ مكسوّ بالفرو الأبيض منشغلة بالحديث مع ضيوف الحفلة. ومع أن الناس يرون أن هذا هو وسطها الأثير، فإن أسمهان كانت حيّة للغاية في صحبة من لاتعرف.

وتلتقط صورة أخرى لحظة سيئة تظهر فيها أسمهان ممدودة في السرير وهي مريضة بعد انفصالها عن أسرتها في القاهرة، وحين استُرجع الأثاث لسداد الديون، ولم تقدر على دفع أجر الطبيب وثمن الأدوية. ويمكن أن نرى في الصور شقيقها فريداً الذي يظهر فيها ملكاً للحب غير المتبادل.

ومن الأسئلة التي طرحها عليّ زملائي: ماذا لو كانت أسمهان فريداً؟ وماذا لو كان فريد أسمهان؟ ولقد فكرت في هذا ملياً في موضع آخر[1]، وأشرت إلى أن الفارق الأساسي بين هذين الشقيقين ينبغي أن يُعزى إلى موتها المبكر. بما أن مقيِّدات الجنوسة كانت تعترضهما لأنهما

مطربان. وصحيح أيضاً، على كل حال، أن أسمهان كانت تُنتقد على ما لم يُنتقد عليه شقيقها. وكان سلوكها موضع اهتمام أكبر، كما أن جمالها قد لقي من التعليق أكثر مما لقي مظهره الجسدي. أضف إلى ذلك أن فريداً أتيحت له فرصة التأليف الموسيقي، والعزف المنفرد، وهذا كان من شأنه أن يغني تجربة أسمهان الموسيقية، ولكنه لم يكن متوقعاً من لجمة.

إن صورها مع شقيقها أكثر من صورها مع زوجها حسن. وابتسامتها المشرقة، وحيويتها الدرامية تلقي ظلاً على وسامة زوجها، وصغر جسمه. ومع ذلك، فهي تظهر في كتاب أبو العينين نحيلة، ترتدي تنورة طويلة، وشعرها غير مسرّح، وعلى جانبيها حسن وشقيقها فؤاد حاملان مسدسْين. يلبس حسن ثوباً فاتح اللون، وسترة على طريقة أهل الجبل[٢]. وحسن يتصدر الصور التي أخذت في مناسبات متعددة في الجبل مثل المفاوضات حول معاهدة ١٩٣٦ التي وُقعت مع حكومة ليون بلوم الفرنسية، ومناسبات أخرى خلال الحرب، ولا سيما في أثناء زيارة فريد للجبل. ولا تظهر أسمهان في هذه المناسبات التي يعتبر الدروز حضور المرأة فيها أمراً غير لائق. ومع ذلك أخذت لها عدة صور مع ديغول المهيب، ومع كاترو أيضاً.

أما صورها التي تقبل المقارنة مع صور «النجوم» فهي تلك التي تظهر فيها مع صديقتها أمينة البارودي تتحدثان وهما جالستان إلى طاولة في الهواء الطلق، والصورة التي تقفان فيها مزهوتين أمام السيارة التي ابتاعتها أسمهان من أمينة، والصورة التي نرى فيها أسمهان المفعمة بالحيوية تتمشى على الشاطئ مع التابعي وسليمان نجيب في لباس المستحمات. ومع أن هذه اللقطات كانت للدعاية، فهي تعطينا

صورة صادقة عن أسمهان في حياتها العادية، صورة المرأة التي تفقد صداقاتها وتغط حياتها حق قدرها. لقد صورت وهي تضحك مع التابعي في أثناء تناول طعام الغداء، مع سهم كبير مائل فوق رأسها. وفي لقطة مقربة للرأس،وقد وضعت يدها اليمنى حول وجهها الأخّاذ.

لقد زودني كتّاب عديدون، وأفراد من عائلتها بمعلومات عن الأماكن والصور الذهنية، ولحظات لا تستعاد في عدسة الكاميرا. رأيت المبنى الذي سكنته الأسرة الفقيرة في القاهرة، وجدران المباني المجاورة المغطاة بالسخام الآن في جاردن سيتي ذات الشرفات المزخرفة. استطعت أن أتخيل أسمهان وهي تبكي عند غروب بديع على النيل، كما يذكر التابعي، أو تسحب مصحفها الصغير من حقيبتها. ولم يكن صعباً تصور أسمهان وهي تصغي إلى الموسيقا، أو تدخل إلى بار فندق كونتنانتال، أو تجلس على كرسي الخيزران على مصطبة فندق شبرد (أتى عليه حريق القاهرة قبيل ثورة ١٩٥٢).

وفي جنوب سورية البعيد صوّرتُ المنزل الحائل اللون الذي ابتناه حسن لأسمهان في السويداء، مع أشجار السرو التي تحرسه، مع أنه الآن يستخدمه الجيش السوري. حاولت أن أتخيل القوات الخاصة تحيط بأسمهان من الجانبين أمام المنزل. ووجدت دار سلفها إسماعيل الأطرش مبنية على ربوة مشرفة على قرية عرى قبالة ساحة للاجتماعات العامة. رأيت غرفتها داخل البوابة الحجرية، وفوق الباحة القديمة، والمضافة بوسائدها وشعاراتها المعلقة على الجدران الحجرية العتيقة. ورأيت مضافة آل الأطرش في السويداء ومنزلهم. وأدمت النظر إلى سفوح التلال، والمسالك الوعرة حيث انطلقت أسمهان على جوادها بلا خوف، و إلى

سوق الحميدية المسقوف في دمشق القديمة. حيث كانت أسمهان تشتري الحرير والإسطوانات. حاولت أن أدخل إلى «قصر الشرق»، الفندق الدمشقي المفضل عندها (وحيث رُوي أنها تناولت مقادير كبيرة من الدواء)، ولكني وُجهت باستنطاق من موظفين سوريين وإيرانيين يديرون الفندق للسياحة الإيرانية. ثم إني اقتفيت أثرها إلى مصر مرة أخرى. فسلكت طريقها إلى القدس، وعبرت ما كان يسمى آنذاك شرقي الأردن، إلى الموضع الذي التقت فيه أخاها غير الشقيق طلال على الحدود السورية.

وفي صالون شقيقها فؤاد المزخرف المشرف على النيل، شاهدت صوراً عديدة لأسمهان وشقيقها مبعثرة هنا وهناك، وبارَ فريد البالغ الزخرفة، والملون بالأحمر والأخضر والذهبي. ويحتفظ أخوها الآخر غير الشقيق بصورة مؤطرة خاصة. ولكن أروع صورها في نظري هي التي تظهرها مغطاة الشعر بالكُمّة. ووسام اللورين. شعار فرنسا الحرة، معلق على سترتها. عيناها الصافيتان تحدقان في الكاميرا، وذقنها المستدير يضفي على ملامحها نوعاً من التوازن. وهذه الصورة تندرج فيما يُسمى صور «نساؤنا في الحرب»، والتي كثيراً ما توضح مشاركاتهن الخاصة في الجهد الحربي.

إن صور أسمهان في شبابها قليلة نسبياً. أكان هذا جزءاً من أسطورتها كنجمة غناء أثبتت موهبتُها نفسها في وقت مبكر، أم كان جزءاً من سعي يرمي إلى إظهارها أصغر مما هي في الواقع (كما اعتقد التابعي)؟ إن الكتابات الموجزة عن سِيَر المطربين والمطربات لا يصف إلا القليل منها ظواهر النبوغ، أو التفتح المبكر للموهوبين الذين لا تستطيع

أسرهم أن تحول بينهم وبين اكتشاف إمكاناتهم. ومن المفترض أن تكون ليلى مراد قد ظهرت على خشبة المسرح أول مرة عام ١٩٣٠، وهي في الثانية عشرة، وغنت في الإذاعة عام ١٩٣٤[٤]. كما أن نجاة علي قد بدأت تغني عام ١٩٣٠، وكانت في السادسة عشرة آنذاك[١]. ونجاة الصغيرة التي ميّزها أسمها الفني من نجاة علي قد لفتت الانتباه العام عندما كتبت مجلة «المصور» عن أدائها أغاني أم كلثوم وهي في سن السابعة (١٩٤٠)[٥]. ويقال: إن فايزة أحمد، وهي مطربة سورية أخرى (مع أنها ولدت في لبنان)، قد غنت أغاني أم كلثوم وأسمهان وهي في السادسة من العمر. وبعد أن شجعتها والدتها، بدأت الغناء في الإذاعة، ثم انتقلت عام ١٩٥٤ إلى القاهرة حيث اكتسبت سمعة طيبة هناك.

وليس هناك من صور لأسمهان وهي في خريف العمر. ماذا لو شاخت شيخوخة موقرة مثل أم كلثوم، أو شيخوخة رائقة، ولكنها معتلة مثل إيلا فتزجيرالد Ella Fetzgerald؟ أكانت ستحافظ على إعجاب الجنس الآخر عن طريق الحِمْية، والثياب الفاخرة، وعمليات التجميل مثل إرثا كيت Eartha Kitt، أو صباح، أو تشير Cher؟ إن الشرق الأوسط أكثر تسامحاً من الغرب مع النجوم والمغنيات المسنّات، غير أن موت أسمهان في غير الأوان قد حفظ صورتها الفاتنة في الثقافة العامة خلافاً للكثيرات غيرها. وهذا هو أحد الأسباب التي تجعل أسمهان الرمز تعكس باستمرار «المرأة الأخرى» في الثقافة العربية، المرأة ذات الفتنة المثيرة التي وصفتها فاطمة المرنيسي. إن أسمهان لم تبلغ تلك السن التي يغلب عليها الأمان ووهن الجسد، بل بقيت أيقونة الحب الرومانسي التي تعلل بالأماني النساء (اللواتي يستطعن التماهي معها) والرجال (الذين يصبون إليها).

توضح فاطمة المرنيسي رمزية أسمهان، وأهميتها، للنساء في فترة تحول ـ النساء اللاتي تماهين مع جوانب مهمة من حياة المطربة نقلتها إليهن الإذاعة والسينما. ففي منزل فاطمة المرنيسي البعيد آلاف الأميال عن القاهرة ودمشق، قدمت ابنة عمها، شامة، عروضاً مسرحية تمثل حياة أسمهان بالتفصيل. وإن كانت أحلام النساء في تلك المرحلة تعكس قدرة أسمهان كمغنية على تجاوز حدود الجنوسة فإن أهميتها الرمزية إذاً تتعدى مساهماتها السينمائية والغنائية المعلومة. وتكتب المرنيسي أن نساء الحريم قد أحببن أسمهان، في حين كانت أم كلثوم في نظرهن امرأة نبيلة الخلق، وجديرة بالإعجاب.

> لقد اعتقدتْ أن المرأة يمكن أن تحب وأن تعمل، وأصرّت على أن تعيش حياة زوجية كاملة، وأن تكتشف وتعرض مواهبها في الوقت ذاته...[٦].
>
> لقد سلبت أسمهان ألباب الرجال والنساء بفكرة مزدادها أن الإخفاق والنجاح لايهمان في الحياة المغامرة. ومثل هذه الحياة أكثر متعة بكثير من الحياة التي تُقضى بالنوم وراء الأبواب الواقية[٧].

لقد ألهمت أسمهان ابنة عم فاطمة المرنيسي، شامة، تسليات لا تحصى في «بحث حسي عن قصة حب»، وأثرّت في فاطمة عبر فضاء أفريقيا الشمالية كله تأثيراً جعلها تفكر في كتابة أشعار تطالب فيها باستعادة أسمهان. وحتى والدة فاطمة التي عاشت في فترة تحول بالنسبة إلى النساء، تصورت طلاق أسمهان «مغامرة». من المؤكد أن أسمهان كانت منبعاً هائلاً للأفكار بالنسبة إلى أولئك النسوة اللواتي أسبغن

طابعاً رومانسياً على قصتها، واعتقدن أن المجهول جدير بالمجازفة من أجل تحكم الإنسان في قدره.

إن أحد أسرار أسمهان هو أن الصورة المرئية والصوت الرائع قد حلاً محل أي كتابة لها عن تجربتها، وتجاوزاها.. ومع أنها مثلت في فيلمين فقط فإنهما قد قدّما لنا أسمهان في دور نادية،وفي دور سهير اللذين اندمجت فيهما مواهبها الفنائية المؤثرة في رسالة الفيلمين الرومانسية باعتبارها مركز وجود النساء. كانت شخصيتا الفيلمين مطربتين مثل أسمهان، وقد وجهتا رسائل عن الأمل، والتصميم، والافتقاد، والخيانة، والانتقام، والحب، وهي رسائل أكثر مقاومة للامحاء من تسجيلاتها، وذلك لأن الرسائل المسموعة يتضاعف وقعها عندما تغتني بحضور بصري قوي مثل حضور أسمهان.

والنساء اللاتي شاهدنها ما تمالكن أن تخيلن أفكارها،وكان لما كتبه الصحفيون والنقاد بعض الأثر أيضاً في تصوير الجانب «اللاذع» من شخصيتها حسب تعبير التابعي. لقد حدّ جمالها وموهبتها ذكراها في أذهان الجمهور العربي الذي حُرم الاستماع إلى قصتها الخاصة بسبب نسج الآخرين للقصص. إن سرد وقائع حياتها يركز أكثر ما يركّز على تحديها تقاليد الجنوسة، وعلى ما يفهم من لهوها بالسياسة والتجسس.

والتابعي الذي أعطى كتابه عنوان «أسمهان تروي قصتها» للتغرير بالقراء، وإيهامهم بأنهم سوف يقرؤون سيرة ذاتية، هذا الجنس الأدبي الحديث الذي يسميه أحدهم «ترجمة حياة»[٨]، خاب أملي حين أدركت، بعد قراءة ما كتبه، ثم مقارنته مع ما كتبه آخرون، أن عمله في الواقع ليس سيرة ذاتية لأسمهان بأي حال من الأحوال، بل هو سرده الخاص لكل

معلومة عنها اتفق له أن حصل عليها أولاً خلال مدة عامين أو نحو ذلك.
والسيرة الذاتية أصبحت في مصر تقليداً في النثر. والرواية (كما في
عمل نوال السعداوي) والسينما. وما من تقديم آخر لحياة الشخصية
يستحوذ على الجمهور مثل الوعد بالمكاشفات الشخصية سرا، أكانت
من إبداع الكاتب أم لا.

إن الذين رووا قصة حياتها كتابةً هم في الواقع رجال، وتفسيراتهم
لأعمالها ترشّحت من خلال تحيزاتهم الاجتماعية. وتصوراتهم عن
أسمهان كمطربة، أو شقيقة، أو «جاسوسة». وهذه التحيزات تتضح أكثر
ما تتضح في المادة المكتوبة، على أنها تظهر أيضاً في المناقشات
الشفوية - الذكريات المعاد تشكيلها - لأولئك الذين عرفوها معرفة جيدة
أو قليلة. كانت الأفكار المتشددة المتعلقة بالسلوك تطفو على السطح،
ولا سيما عند مناقشة أعمال النساء، في مقابل شرف العائلة، وعند مناقشة
مواطن الضعف في شخصية أسمهان، وما أحبت وما كرهت. وأخيراً فإن
سيرتيْها المكتوبتين بالعربية تصورانها إما ضحية للظروف (لبيب/ فؤاد)،
وإما ضحية طبيعتها الفنية الملهفة (التابعي)، في حين صورتها مراقبة
بعيدة مثل المرنيسي مشاركةً فعّالة في صنع قدرها.

إن حياة أسمهان تمثل خلاصة موضوعات ثقافية، وسياسية،
واجتماعية تطورت في سياق القرن العشرين. وما نجده من تناقضات في
تجربتها خلال أعوام الحرب خادع،لأن التوتر الثقافي بين الغرب والشرق
قد عكسته وعقّدته التغيرات السياسية في هذه الفترة. ونحن نرى في
التوترات المؤثرة في سكان الشرق الأوسط صراعات ثقافية وسياسية لم
تُحلّ، لذلك جددتها مؤخراً الحركات الإسلامية، واستجابات الحكومات

لها. وكثير من المنتسبين إلى هذه الحركات يظهرون رفضهم جوانب معينة من «الفن»، مثلهم مثل بعض الحركات الاشتراكية الشعبية التي سخرت من التجارب الفنية التي ظهرت في الثلاثينيات والأربعينيات، لأن هذه التجارب كانت تقوم بها النخب في الغالب. و الخوف من الاعتداء قد أثّر في أهل الفن أكثر من الرقابة. وخلال التسعينيات، انتشرت بالفعل أخبار عن راقصات (وبعض المطربات) في مصر تركن الحرفة، ولبسن الحجاب. وبعيداً عن المعركة بين العَلْمانيين والإسلاميين، أي في جوامع أوروبا وأميركا الشمالية، شجعت رسائل محافظة اجتناب الفن الحديث، والموسيقا، والمسرح، والرقص. واتجه قسم من الدعوة الإسلامية الحديثة إلى تعزيز القيم الروحية، والأخلاق العامة، وأغفل مع الأسف، تقاليد الماضي الجماعية ـ التقاليد التي تُرفض بسبب ارتباطها التاريخي بالرذيلة، وبسبب ضيق الأفق الذي يتصف به تفكير القادة والموظفين المتدينين الجدد، وتدريبهم أيضاً.

لم يقتصر التزمت في الشرق الأوسط على الثقافة العربية، وليس هو بالمظهر الخاص بالتطور الثقافي العربي. ففي حين تُهمل أحياناً الاحتفالات الشعبية القديمة المصحوبة بالموسيقا، أو يطويها النسيان، يجري الهجوم على الموسيقا والفن والرقص على وجه الخصوص. فلقد تعرّض للخطر، أو الاتهامات الأخلاقية، وحتى للنفي، فنانون شعبيون محبوبون في تركيا، وشمل ذلك الأشكلار Ashiklar (منشدو التعليقات الاجتماعية والسياسية)، ومغنين من مثل زكي مورن Zaki Moren. وهاجرت من إيران بعد الثورة صناعة الترفيه الإيرانية كلها. وكان لذلك نتيجة مؤلمة هي إرغام المنفيين على اختيار التمتع بالأداء الثقافي، وبالتالي اعتبارهم معادين للدين، أو الإقلاع عن ذلك.

وفي بعض الحالات يكون لاجتناب الموسيقا الشعبية، والرقص. والموسيقا دلالات طبقية إضافة إلى الدلالات الجنسية. وثمة عامل آخر هو العمر، إذ أن الشباب هم مستهلكون محتملون لبعض الأنواع. فأشرطة الأغاني الرائجة مقبولة تماماً في أسواق المشرق العربي، والأولاد يتغنون بها وهم ذاهبون إلى المدارس وراجعون منها في أنحاء سورية والأردن كافة، ولكنها لا يُصغَى إليها في حضور الكبار المتدينين أو في اجتماعات الأسرة المختلطة. وقوة بعض الأجناس الفنية تُعزى بلا تمييز إلى مؤثرات «غربية»، مع أنها في معظم الأحوال تكون منبثقة من الثقافة المحلية. فالإسلاميون في الجزائر قلما يرتاحون إلى مناقشة موسيقا الراي Rai الأهلية التي تحولت إلى صناعة في الجزائر وفي أوروبا. وتبرز أكثر ما تبرز المجادلات المتعلقة بالحوافز الاقتصادية في ميدان الترفيه، و «التلوث» الغربي، والإغراءات المرتبطة بذلك. وهذه المجادلات لا توضح التمتع الشعبي المديد والدائم بالغناء والرقص، والسينما المعاصرة في المنطقة، هذه الفنون التي يظهر أنها نشاطات إنسانية لا غنى عنها تتجاوز الحظر والرقابة والقيود.

إن الموسيقا والسينما تتضمنان موضوعات غير دينية، وهما بالتأكيد حقلان يدينهما محافظون متدينون عديدون (لا الإسلاميون فقط). ومع ذلك فإن كثيراً من هؤلاء النقاد أنفسهم يؤيدون مشروع أرشفة جوانب أخرى كثيرة من الثقافة العربية الإسلامية، أو التراث الثقافي، ونشرها. هل التوتر العام بين الفن والدين هو ما يسبب لنا متاعب عند دراسة فنانين مثل أسمهان؟ أم كان عبث أسمهان بالسياسة في زمنها هو أصل العيب الذي ينسب إليها. وهذا عمل انخرط فيه

رجال كثيرون من غير أن يلزمهم استنكار مماثل؟ أم أن الأمر لا يتعدى الحقيقة البسيطة، وهي أن أسمهان امرأة من عائلة محافظة،ومع ذلك رمتها الأقدار في ظروف أفضت بها إلى حقل الغناء الذي يدرّ عليها مالاً كثيراً، ولكنه يجعلها أقل تقبلاً من المجتمع؟

إن الحدود الطبقية لم تكن تراعى بالتساوي بين الجنسين. فشقيقها فريد جعله نجاحه وعمله الطويل مبعوثاً ثقافياً في نظر أقربائه. وتستحق سيرته المعالجة بالإنكليزية، وهي مهمة تتعدى مجال هذا الكتاب. ومع ذلك، فإذا نظرنا في تَقدُّمه من موسيقي شاب إلى موسيقي ومطرب، ثم إلى مؤلف موسيقي ومطرب وممثل، فمن الممكن أن نلاحظ أن ذكورته لم تكن قط عيباً بل مزيّة. والطريقة التي استفاد بها من ظهوره على الشاشة مع شقيقته، ومن أدائها لألحانه، تقودنا إلى ملاحظة تداخل عمليهما المبكر. وأعقب هذه الفترة تطور منفصل، ثم عمل منفرد عالي الإنتاج بعد أن فرق الموت بينه وبين رفيقته في الغناء.

وفي مقابل ذلك، بقيت أسمهان ذكرى «عار» جميلة ومزعجة ليس في نظر زملائها في الحرفة، بل في السياق العربي والطائفي العام. وكما قال روبرت بيتس، فإن ذلك يرجع على وجه الدقة إلى أن «شرف المرأة (العرض) هو العامل الوحيد البالغ الأهمية في حياة الأسرة الدرزية، وتلويثه يعتبر أكبر إهانة يمكن أن يلحق بها.»[9].

إن إنجاز أسمهان الغنائي، وحضورها السينمائي القصير، والذي لا يُنسى مع ذلك، يضعها بالتأكيد ضمن التراث الحديث، وعلى الأخص ضمن مرحلة التجريب الموسيقي الجديرة بالتذكر في عصرنا هذا، عصر الامتزاج الإلكتروني، أو «النبض العالمي». والدراسة الجادة لأغاني

أسمهان، والألحان التي أشهرتها، تدعم ما ذهبنا إليه في الفصل السابق، وهو أنها مؤدية موهوبة حقاً للأغنية العربية الكلاسيكية والحديثة. والمساعي المعاصرة الرامية إلى اكتشاف الطابع العربي الغالب، أو الطابع المصري الغالب على الألحان ليست بذات معنى عند تناولها مرحلة أسمهان. (وهنا لا يصح أيضاً بالنسبة إلى أعمال فريد المتأخرة قليلاً، عندما أصبح عبد الحليم حافظ الولد الذهبي عند جمهور الضباط، وتوجه فريد في غنائه إلى الجمهور العربي أكثر منه إلى الجمهور المصري، من خلال أغانٍ من مثل «من موسكي لسوق الحميدية» و «بساط الريح»، إضافة إلى أداء المواويل الشامية). كما أن هذه البحوث ليست بذات جدوى عند تطبيقها على العقود السابقة حين كانت الموسيقا والكلمات عميقتي التأثر بالتراث العثماني.

لقد شارك الملحنون والمؤدون والموسيقيون في فترة أسمهان مشاركة واعية، وأحياناً غير واعية، في المناقشات المتزايدة حول تحديث فنون الترفيه.وهذا التحديث لم يكن بالضرورة محاكاة عمياء للغرب، شأن جوانب التطور الأخرى، وأنواع الترفيه الأخرى (كالسينما مثلاً). إن تقنيات التصوير الغربية، وأساليب الإخراج، وطرائق الإضاءة، وتحسين الأداء الصوتي، إن كل ذلك قد عزز تطور السينما. وبالمثل أغنى تطورَ الموسيقا العربية في القرن العشرين إدخالُ آلات غربية عديدة، وسرعات إيقاع، وأشكال غناء من مثل الثنائي والأوبريت، والتجريب في التقنيات الصوتية والموسيقية. وفي الوقت ذاته، فإن تطور القصة والميلودراما كان أوثق ارتباطاً لتقاليد العربية الخاصة بالملحمة، وقصائد الحب، والحكايات منها بطبيعة تطور مخطوط الفيلم في السينما الغربية. والقرار والجواب

الموجودان في الأغاني الشعبية العربية، أو في موسيقا البلاط العثماني، قد ساعدا الملحنين على اكتشاف التوزيع الموسيقي الجديد.

كان الجمهور عاملاً مهماً في هذا التحديث أيضاً. ففي الشرق الأوسط تدرب الناس على الاستماع من عهد الحكواتي (فن يكاد يندثر الآن) إلى عهد الراديو، حين كان الناس يجتمعون للاستماع إلى الفنانين سواء في الحفلات أو حول الراديو ويتذكرون مناسبة اجتماعية وجمالية من خلال الاهتمام الخاص بقيمة المطربين الفنية. فمن المغرب إلى لبنان، ومن مصر إلى فلسطين، يتذكر كثير من الناس في سن معينة اجتماعهم حول الراديو مساء يوم الخميس للاستماع إلى حفلة أم كلثوم. ولن ينسى كثيرون أيضاً مشاهدة أسمهان على الشاشة أول مرة، تلك المشاهدة التي زاد من وقعها في أنفسهم ما سمعوه عنها من حكايات.

يخبرنا الباحثون في موسيقا الشعوب أن الموسيقا في الثقافات كلها تحمل قيمة رمزية[10]. الموسيقا تتسم بالرمزية أكثر منها بالمحاكاة، وهي قابلة بالتالي للتطابق مع المناقشات الواسعة حول التراث الثقافي كما حدث في الشرق الأوسط. والموسيقا حسية أيضاً، وهذه الحسية غذّت الاعتراضات الشديدة على دورها في المجتمع والتربية في العالم الإسلامي. ومن ناحية أخرى، هناك قلق من علاقة الموسيقا بالتصرفات الممنوعة، أو إيحاءاتها بها، تصرفات من مثل الشرب، والجنس المحظور[11]، وتبذير المال، إضافة إلى المخدرات في الوقت الحاضر. ولكن حسية الموسيقا معقدة بما أنها تشتمل على الغناء الديني الذي يبهج المستمع، ويستحوذ على انتباهه، وبالمثل يثير المستمع ما يُلحَّن من قصائد ذات موضوعات تاريخية و رومانسية كالتي تغنيها أسمهان.

إن أي مناقشة حول المكانة الإشكالية للمطربة في العصر الحديث أو أوائله يرتبط بالاهتمامات القديمة المتعلقة بالمكانة المشكوك فيها للموسيقيين من الجنسين كليهما، إضافة إلى الحظر الأحدث عهداً لإظهار النساء جمالهن أمام الناس (التبرج)(١١). وإذاً، فإن قدرة المطربة الموهوبة على استثارة المشاعر توضع إلى جانب اعتمادها على الحماة والمعجبين، باعتبار ذلك جزءاً من تلك المكانة المشكوك فيها.

وتؤكد قصة أسمهان أطروحات الباحثين الذين لاحظوا أن المطربات في مختلف الثقافات كان لهن مكانة خاصة، ولكنها ليس رفيعة بالضرورة. وهذه الحقيقة ترجع إلى وظائف الموسيقا المتنوعة في الماضي، والمشتملة على طقوس الشفاء، أو استبدال الهوية الجنسية، او على الأقل تطابق متصوَّر للمطربة مع الرغبة. وفي الشرق الأوسط أتى التطور على لزوم الحماية للإبداع الغنائي، وبالتالي على ارتباط المطربة بالقصور وبالتسرّي. ومع أن الجميع يعتبرون القرن العشرين عصراً جديداً، فإن المواقف القديمة تموت بشكل عسير وبطيء، ولم يتم التغلب عليها إلا بالتغيرات الاقتصادية الكبيرة التي أثّرت في المجتمع، وأدرجت أهل الغناء في فئة أصحاب النعمة الحديثة.

## اختيار الحدود

ما شغفت به طويلاً
أساء كثيراً إلى سمعتي في عيون الناس
وأغرق شرفي في كوب ضحل
وأبدلني بالسمعة أغنية
*(رباعيات الخيام،٦٩)*(١٢)

تأثرت أسمهان بما ساد في زمنها من مواقف وعواطف. وهي تمثل الجدل المضطرب حول دخول النساء إلى الحياة العامة، وإلى مجال الغناء في مثل حالتها. ربما اعتُبرت المطربات شخصيات شاذة، مع أنهن اختبرن حدود الجنوسة بانتظام، وسعين إلى التحكم في ظروف عملهن[14]، وأثرن أيضاً في النظرة العامة إلى مقدرات النساء. ورغم ذلك فهن يعكسن أحوال الجنوسة في أزمانهن.

لماذا تبدو لنا المصالحة بين أسمهان وبيئتها الاجتماعية غير ممكنة؟ إن شقيقها قد نشأ في البيئة ذاتها. والجواب نجده في المكاسب المتدرجة البطيئة التي أحرزتها نخبة النساء في السياق العربي والإسلامي، وهي مكاسب وصفتها عائشة جلال وصفاً مناسباً ولكنه تحريضي بأنها «تلازم التبعية»[15]. وهكذا زادت النساء من ظهورهن، وحضورهن المشروع في المجتمع، وهذه الظاهرة تزايدت بعد وفاة أسمهان، إذ دخلت النساء ميدان الأعمال والسياسة والحرف. لم تكن صناعة الترفيه مجالاً مفضلاً عند نخبة النساء. ومن ناحية أخرى، فإن أسمهان قد انتُقدت من وجهة نظر محلية مشروطة. وكان يمكن أن تكون فقيرة وغريبة في مصر. ولكنها لم تولد في الطبقات الدنيا، واستفادت من تعلمها في مدارس أجنبية، رغم محاولات التابعي وصفها بأنها «حديثة الشهرة».

بعد مرور أعوام على وفاة أسمهان، درست كارين فان نايفكيرك Karin Van Nieuwkerk المطربات المنحدرات من طبقات دنيا في مصر المعاصرة، وموقف مواطنيهن منهن. وقد أكدت أن الصناعة بالجملة لم تكن مما يجلب «العار»، بل كانت حرفة محايدة بالنسبة للرجال، وإن كانت غير مرغوب فيها بالنسبة للنساء. وتشير دراستها إلى أن

الطبقات الدنيا أكثر تسامحاً مع المطربات. فهي تتفهم حاجتهن إلى استخدام أجسادهن وأصواتهن استخداماً منتجاً، ولو أنها تعترف بالفساد والخطر الكامنين في هذه الحرفة[١١]. ومن خلال صلتي الطويلة، وغير المتسقة بالمطربات وأسرهن، اكتشفت أن الذين اتصلت بهم كانوا يفتخرون بالمطربات القليلات اللواتي أحرزن نجاحاً كبيراً نسبياً، والمصنفات حسب الثروة، والسمعة، وأماكن الأداء الأفضل، والموهبة. وفي المقابل، فإن النخبة البعيدة عن عالم الترفيه كانت أكثر نقداً للتحول الاجتماعي أو الاقتصادي في حياة هؤلاء، وأقل تسامحاً معهن. وسمعت من أشخاص مختلفي المشارب أن المطربات يمكن أن يتزوجن من خارج الحرفة، وبالفعل فإنهن جعلن من هذا الأمر الممكن مغامرة عاطفية، كما فعلت أسمهان. لقد كان تحقيق ذلك نعمة ونقمة بالنسبة إلى أسمهان، لأنها لم تسعد بالبعد عن عالم «الموسيقا والفن» حسب تعبيرها، أي أن الحياة الكريمة كانت متيسرة لها بالولادة، ولكنها كانت غير وافية بالمطلوب، وغير ذات معنى. إن خطيئتها الكبرى في نظر أقربائها السوريين البعيدين اجتماعياً آنئذاك عن عالم الترفيه، كانت رفضها الخلاص عن طريق الزواج من حسن الأطرش. ولكن اثنين من أسرتها الخاصة كانا مطربين، وهما علياء، وفريد، وكان أصدقاء عديدون للأسرة موسيقيين أو ملحنين. لقد لام أفراد العائلة المحافظون أكثر ما لاموا علياء على اختيار أسلوب حياة آخر، مع أنني أعتقد أن بعض أقربائها السوريين واللبنانيين قد تصالحوا في التسعينيات مع ما لم يستطيعوا أن يقبلوه في الماضي.

ولربما تتضمن أغنية أسمهان الموجهة إلى زوجها الميت في «غرام

وانتقام» رسالتها المختصرة في قولها: «الغالي بعته رخيص»، أو «شرفي أغرقته في كوب ضحل». إن أسمهان تستهل حديثاً متعدد المستويات عن النساء المتصفات بالعاطفة العميقة، والبنية الهشة، والموهبة غير العادية. ونحن «لا نفرق شرفها» في تقصينا أهميتها، مع أن بحثها عن السعادة الفردية كان دافعه أقوى من اهتمامها بالشأن العام، أو ولائها للعشيرة. وأنا أذهب إلى هذا لأن فرديتها كانت مرتبطة بانشغالها بأدائها الفني، وقد قيّدت بيئتها، والمرحلة التي عاشت فيها، هذه الفردية بعض التقييد.

ولما شرعت في بحثي عن أسرار أسمهان، نشأ عدد من الأسئلة، بعضها مرتبط بتجارب فنانات أخريات من الجيل الشاب. هل أنجزت كثيراً في وقت قصير جداً؟ لماذا عاشت حياة خطرة للغاية؟ لماذا استهلكت طاقتها في القمار، والشرب، وتبذير المال؟ هل أرضتها موهبتها الفنانية ومنجزاتها، وأغنت روحها؟ هل استمتعت بالعلاقات الإنسانية، أم كانت غير قادرة على الحب، كما ادعى التابعي؟

دعنا نلخص ما كتبه كاتبو سيرتها عنها، وما يمكن أن أكون قد اطلعت عليه، ويتناقض مع ما عرضوه من آراء. أشاروا بادئ ذي بدء، إلى أنها بدت ناضجة جسدياً في وقت مبكر جداً، وأن صوتها كان صوت امرأة بالغة، وأعتقد أنهم أشاروا بذلك إلى نوعية صوتها، ومهاراتها الغنائية، والطاقة الكامنة التي تحدث عنها آخرون. فهي لم تحقق شهرة واسعة إلا بعد أن تركت زوجها في سورية وعادت إلى مصر، وقد اشتدت حاجتها إلى النجاح، والتوفر على الفناء، على حساب حياة أسرية «عادية». لذلك لم تكن في تلك الفترة في أوج شهرتها، بل امرأة

ناضجة تعلمت شيئاً عن الإنجاز، والخيبة، والعزلة، والمناورة، والبحث عن الشعور بالرضا .

ويكتب التابعي باستفاضة عن إفراطها، كما يفعل لبيب، ولكنهما يختلفان حول عدة نقاط، وأبو العينين والجزائري لا يضيفان شيئاً إلى هذه المناقشة، بل يختاران هذا المرجع أو ذاك من غير إحالة. وفي العقود القليلة الماضية أُريق حبر كثير عما استحوذ عليها من ميول إلى القمار وتبذير المال، وتعاطي الشراب، وعن ظروف سابقة غضّت منها، وقادتها إلى ذلك. وما من كاتب كان حسن الاطلاع على هذه الأفكار. غير أن التابعي استقصى النظر إلى تهور أسمهان، وموقفها من المال. وقد أقر أن الحرمان قد لا يولّد الميل إلى الاقتصاد في الإنفاق، وأن الحرمان كان يغذي دوافعها إلى «التمتع بالحياة»، مهما كان مصدر تعاستها. ومن المعروف في الغرب والشرق على السواء أن التدخين، والشرب، والمغازلات كانت ولاتزال، شائعة في الوسط الفني أكثر من أي وسط آخر. وأصّر التابعي على أن السلوك الذي سلكته يرجع إلى تصميمها على أن تحيا الحاضر بكل معنى الكلمة.

إن فؤاداً ولبيباً يلومان بيئة أسمهان، أو معارفها في تلك البيئة بالأحرى، على تزايد اهتمامها بالقمار والحفلات الصاخبة. ويُرجع فؤاد ولعها بالشراب إلى حزن دفين، أو اكتئاب أصابها بعد الطلاق، موازياً حالتها مع حالته بعد انفصاله عن الفتاة التي أحبها. وربما علينا أن نتذكر أن الكحول ليس ممنوعاً في موطنها[17]. فقد رأيت بعض الرجال يشربون البيرة والعرق في الجبل، أما النساء، فيشربن المتة المستوردة من أمريكا الجنوبية. وذكر بيتس أن البيرة والعرق، وغيرهما من المشروبات

الروحية تشرب في الأعراس في الريف السوري، وأن العرق يصنع في بعض المناطق. وأشار بيو Puaux إلى أن أسمهان قد سُمح لها بأن تشرب، وأن تقدم المشروب للضيوف على الرغم من تجهم الزعماء. وفي مصر كانت النخبة وضباط الجيش يشربون ويدخنون بالتأكيد في تلك الأعوام بصرف النظر عن خلفياتهم الدينية. وعلى كل حال، فإن سلوك أسمهان حيال الرجال كان وقعه في نفوس أفراد عائلتها أشدُّ من وقع تعاطيها الشراب، أو إنفاقها المال، أو تعاستها.

لم يزل الناس يقرنون بين المطربين وشتى الرذائل. وتوضح فان نايفكيرك أنه على الرغم من أن قلة قليلة من النساء المصريات تدخن أو تشرب في البيت، لأن ذلك يتعارض مع الأنوثة والأخلاق، فإن بعض المطربات اللواتي التقت بهن كن يفعلن ذلك في مكان العمل.وتكتب هذه الباحثة أن أولئك النساء اللواتي يعملن في ظروف أقل تشقفاً من ظروف أسمهان أجزن لأنفسهن معياراً مزدوجاً حين عملن كمطربات في بيئة حددها الذكور (النوادي)[15]. والمرجع أن سلوك أسمهان لم يكن يصدم وسطها، إذ كانت «تشرب مثل رجل»،كما أشار التابعي، أو تحسن إبقاء الشراب على حاله، كما يقال، فلا تبدو ثملة أبداً.

قد يتسامح المجتمع الآن مع مُدمني الإنفاق المفرط، والقمار، ولكنه ينتقد إفراط النساء في الإنفاق، ولا يتصورهن مقامرات، لأن ذلك يفترض وجود نساء «يبددن» أموال أزواجهن. وفي الحكمة الشعبية أن العصاميين والعصاميات قلما يقامرون، غير أن هذا الحكم لايصح على الجاليات العربية (أو الجاليات العربية في أمريكا). وقد فسَّر معظم المقربين من أسمهان سلوكها، أو سوغوه بالقول: إنه تصرف من يظل يرى

نفسه عرضة للإفقار والخطر، ويحتاج إلى الإنفاق حتى يشعر أنه يحقق شيئاً.

ولعل الناس العاديين ليسوا على علم بالفكرة الشائعة عند المطربين. وهي أن بعض الإنفاق أمر لا بد منه للمحافظة على صورة تغري الآخرين باستئجارهم على الدوام (أو مخالطتهم). ومن المسلم به أن أسمهان قد تجاوزت الحد الأدنى للإنفاق، وأن زوجها لجج في محاولات ردّها عن ذلك.

وأنا لست متأكدة تماماً بأن هذه التصرفات مترابطة كلها بالضرورة - بأن امرأة يمكن أن تعيش حياة السرف على كل الجبهات معاً. والتابعي يرى، على كل حال، أن أسمهان كانت عازمة على أن تنعم بالحياة مارسعها ذلك، لذلك أنفقت، وشربت، ومتعت نفسها بلا رياء. واستند في ذلك إلى اعتقادها الذي كانت تصرح به، وهو أنها لن تعيش طويلاً، وإلى إحساسها بالتعاسة والكآبة، وإيمانها بالخرافة. وهنا قاده إلى عقلنة محاولات انتحارها، وربما موتها أيضاً، إن تكن قد تنبأت به حقاً.

إن التابعي أعمق نظراً من فؤاد الذي عرض على الكاتب فوميل لبيب فكرة الفصام، أي أسمهان الطيبة المحبوبة مقابل أسمهان السيئة التي يتعذر التحكم فيها. ويمكننا أن نشير إلى أن المراهقين، وكثيراً من الشباب في سن العشرين لا يخطر لهم أنهم سوف يكبرون، وهذا الاقتناع بالخلود يجعلهم يعيشون حياة فيها طيش وتهور إذا وجد الدافع، وسنحت الفرصة. ويفترض التابعي أن شعورها بالتعاسة، والتعرض للخطر هو نتيجة طبيعية لافتقارها إلى الأمان، وعدم قدرتها على الحب. ومع أن التابعي قد فهم الغناء وأهل الغناء أكثر من المواطن

العادي، فإنه يصف سلوك أسمهان بأنه غير طبيعي، لأنه يرى أن النساء جميعاً، بمن فيهن أسمهان، يسعين في آخر الأمر إلى الحياة الزوجية الآمنة.

ثمة تفرقة جنسية عميقة الجذور تنتشر في معظم الصناعات، وحتى حيث توجد أعداد كبيرة من النساء. ولهذا السبب، وللتصورات الخاطئة الأنفة الذكر، فإن أولئك الذين بحثوا عن أسرار أسمهان، كتبوا بإتساق عن بحثها المقدّر عليها عن الحب، مفضلين ذلك على الكتابة عن رضاها الواضح نوعاً ما عن منجزاتها الغنائية، وأدائها على خشبة المسرح.

إن شقيق أسمهان الأكبر، فؤاداً، لم يُردْ لها أن تجد الحب، أو يغدر بها الحب، بعيداً عن حسن. وحين أعرب عن رأيه في حياتها، جهد بعض الوقت في الدفاع عن سمعتها، واختلق على نحو ما مصالحة بينهما. والمفارقة هي أن التابعي كان صادقاً أكثر من غيره في الحديث عن انجذاب أسمهان إلى رجال آخرين، بما أنه كان منجذباً إليها كل الانجذاب فيما يظهر. ومع ذلك اعتقد هو أيضاً أن أسمهان كانت عاجزة عن الحب، كما عرّفه. وتدل كتابته على حبه لأسمهان، وأساه عليها، مثلما تظهر المحبة في كتابة لبيب/فؤاد. ولكن أحداً منهما لم يأخذ باعتباره تكافؤ الضدين في نوع الحب، أو السعادة التي سعت إليها أسمهان. وما علمته رغماً عنهما من بحثي في الماضي هو أن أسمهان قد أحبت حسناً. غير أنها كانت غير سعيدة أيضاً خلال زواجهما الأول والثاني. لقد سرّتها اهتمامات بعض الرجال من مثل أحمد حسنين، وقد آذتها التجربة، مثلما أذاها الانفصال عن أحمد بدرخان. كانت أسمهان تفتقد الحماية العاطفية، ولم تكن متخمة، ومنهمكة في شؤونها الخاصة، على الرغم من تلميع صناعات الترفيه إلى هذه السمات.

لقد اعتبرها الجمهور «امرأة للرجل» مستنداً في ذلك إلى أدوارها السينمائية، وأدائها الغنائي، مع أنها كانت شخصية اجتماعية، وعميقة الاهتمام بالصديقات والقريبات،والأصدقاء المتصفين بالعفة. والثقافة الشعبية نادراً ما تنظر إلى المرأة الفاتنة باعتبارها أماً، أو شقيقة، مع أن أسمهان قد عاشت كشقيقة معظم حياتها.

وكثيراً ما تضيف الثقافة الشعبية بُعْد القدَر عند تأمل الشخصيات التي تتجاوز الحجم المألوف. وقد تقبلت أسمهان موهبتها، وخاضت معارك شخصية من أجل حقها في ممارستها. ولئن رأت نفسها لعبة تحركها الأقدار، فغنت، وعاشت حياة قصيرة عاصفة، فقد صاغت عن دراية قدَرها، وبالتأكيد صاغت عملها الفني، واختارت مكان عيشها الذي ربما استطاعت أن تسيطر فيه على ظروفها أكثر من أي مكان آخر. لقد آمن البشر قروناً بالتدخل الإلهي، وتدخل الأقدار. وفي العصر الوسيط، اشتد جدل المفكرين العرب والمسلمين حول التوتر بين القدر والإرادة. وأسمهان فهمت وتقبلت هذا الوضع المفتقر إلى الأمان، وفهمت وتقبلت نتائج الضعف البشري، ضعفها وضعف الآخرين. ومع ذلك تمردت على العوائق المألوفة، وخلفت وراءها إرثاً غنائياً وسينمائياً لا يُنسى. وها هو ذا أهم أسرارها.



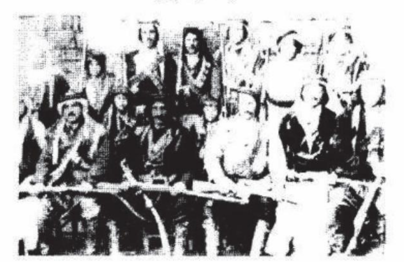


علياء مع أولادها : أسمهان وفؤاد وفريد



فهد الأطرش ، والد أسمهان


عبد الغفار الأطرش


مقاتلون من الجبل ، ١٩١٨



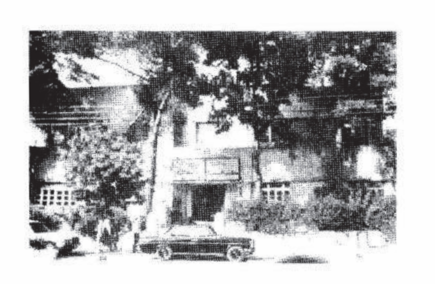
منفيون في وادي السرحان بعد الثورة السورية



أسمهان وأمينة البارودي


أسمهان وزوجها حسن الأطرش


منزل أسمهان الذي بناه لها زوجها في السويداء



منزل آل الأطرش في دمشق



أعيان الجبل مع هاشم الأتاسي بعد توقيع معاهدة ١٩٣٦


جمال عبد الناصر وسلطان الأطرش ، ١٩٥٩


أسمهان في مطلع حياتها الفنية ، ١٩٣٩



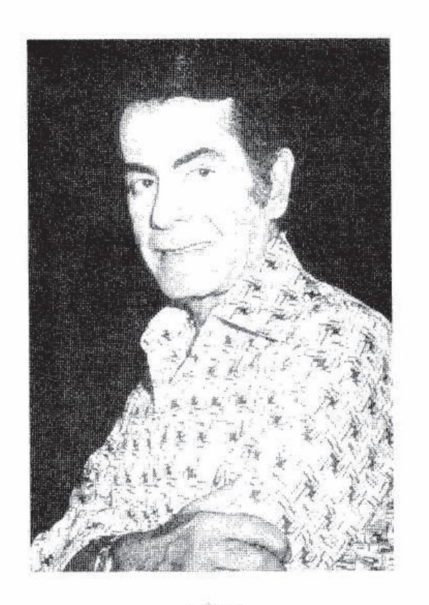
أسمهان، ١٩٣٩



أسمهان في منزل قرب الأهرامات



أسمهان في نادي الجزيرة



فريد الأطرش



أسمهان متقلدة وسام اللورين (رمز فرنسا الحرة) . ١٩٤١



# المراجع



## المقدمة

1ـ من : ((شجاني نوحي)) كلمات أحمد رامي، تلحين زكريا أحمد، 1934.

2 ـ من : ((إمتى حتعرف إمتى))، كلمات مأمون الشناوي، تلحين محمد القصبجي.

3 ـ مقابلة شخصية مع فهد بلان، 18آب 1993، السويداء، سوريا.

4. Seyla Benhabib, *Situating the Self: Gender, Community and Postmodernism in Contemporary Ethics* (Cambridge: Polity, 1992, 1994), 198.

5. Ibid, 214.

6. Muhammad al-Sayyid Shushah, *Umm Kulthum: Hayat Nagham* (Cairo: Maktabat Ruz al-Yusuf, 1976); Ni'mat Ahmad Fu'ad, *Umm Kulthum wa 'Asr min al-Fann* (Cairo: al-Hay'a al-Misriyya al-'Amma lil-Kitab, 1976, 2nd ed. 1985); Virginia Danielson, *The Voice of Egypt: Umm Kulthum, Arabic Song and Modern Egyptian Society* (Chicago: Chicago University Press, 1997 and Cairo: American University in Cairo Press, 1997).

7. Virginia Danielson, "Artists and Entrepreneurs: Female Singers in Cairo during the 1920s," in *Women in Middle Eastern History*, eds. Nikki Keddie and Beth Baron (New Haven: Yale University Press, 1991), 299 Also see Virginia Danielson, "Shaping Tradition in Arabic Song: The Career and Repertory of Umm Kulthum," Ph.D. diss. Dept. of Music, University of Illinois, 1991; this idea recurs in her 1997 book.

8 ـ إتصال شخصي مع المؤرخ عادل ثابت، تشرين الأول 1993، القاهرة، مصر

9 The other constant, nasty, and unverifiable rumor about the great singer concerned her trademark handkerchief. Did she use it to conceal a cocaine habit, and did that explain her extraordinary endurance on stage?

10. Umm Kulthum as told to Mahmud Awad, *Umm Kulthum Allati La Ya'rifuha Ahad* (Cairo: Mu'assasat Akhbar al-Yawm, 1969).

11. Sarah Graham-Browne, *Images of Women: The Portrayal of Women in the Photography of the Middle East, 1860-1950* (New York: Columbia University, 1988), 182, and biographical sketch, 185.

12. Sherifa Zuhur, *Revealing Reveiling: Islamist Gender Ideology in Contemporary Egypt* (Albany: State University of New York Press, 1992).

13. Michael Gilsenan, *Lords of the Lebanese Marches: Violence and Narrative in an Arab Society* (London and New York: I.B. Tauris, 1996).

14. Leila Ahmed covers the very complex and incomplete process of the separation of the private and public spheres as it affected women in Ahmed, *Women and Gender in Islam* (New Haven: Yale University Press, 1991).

15. Suzanne Meyers Sawa, "The Role of Women in Musical Life: The Medieval Arabo-Islamic Courts," *Canadian Woman Studies: Les Cahiers de la Femme*, Vol. 8, No. 2 (Summer 1987), 94.

16. Ellen Koskoff, ed., *Women and Music in Cross-Cultural Perspective*, (Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1989), particularly chapters by Jennifer Post, "Professional Women in Indian Music: The Death of the Courtesan Tradition," and Hiromi L. Sakata, "Hazara Women in Afghanistan: Innovators and Preservers of a Musical Tradition."

17. Ahmed, *Women and Gender in Islam*, 116, citing Abu 'Abdullah Muhammad ibn Muhammad al-'Abdari ibn al-Hajj, *Al-Madkhal* (Cairo:

Matba'at al-Misriyya, 1929) 2:141; also see Huda Lutfi, "Manners and Customs of Fourteenth-Century Cairene Women: Female Anarchy versus Male Shar'i Order in Muslim Prescriptive Treatises," in *Women in Middle Eastern History*, 117.

18. Ahmed comments on these groups in passing in *Women and Gender in Islam*, 115; and Judith Tucker, *Women in Nineteenth-century Egypt* (London: Cambridge University Press, 1985), 151.

19. Fedwa Malti-Douglas, *Woman's Body, Woman's Word: Gender and Discourse in Arabo-Islamic Writing* (Princeton: Princeton University Press, 1991), 110.

20. Ibid, 33-37.

21. Kay Campbell, "Folk Music and Dance in the Arabian Gulf and Saudi Arabia," in *Images of Enchantment: Visual and Performing Arts of the Middle East*, ed. Sherifa Zuhur (Cairo: American University in Cairo Press, 1998).

22. Thomas Philipp concentrates on the Greek Catholic majority (apparently) of this migration, and mentions many important Syrians there including of course, Muhamad Kurd 'Ali, Jurji Zeidan, and Rashid Rida, on the one hand, and the Sednaouis, the Dar al-Hilal empire, and the Shurbaji, Qabanis, Sa'b, Lutfallah, and Sursuq families in the business world. Philipp, *The Syrians in Egypt 1725-1975* (Stuttgart: Franz Steiner, 1985), 112, 113, 122, 138-139, 141.

23. Ibid, 113, 114, and 122.

24. Asmahan and her family had not been in Egypt long enough to qualify according to Philipp's explanation of the law. Ibid., 145.

25ـ للإطلاع على قائمة أشمل بأسماء الفنانين. انظر صميم الشريف. الموسيقا في سوريا: الأعلام والتاريخ(دمشق: وزارة الثقافة. 1991)

26 المرجع نفسه 148.

27. Mervat Hatem, "Through Each Other's Eyes: Egyptian, Levantine Egyptian, and European Women's Images of Themselves and of Each Other (1882-1920)," *Women's Studies International Forum*, 12, no. 2 (1989).

28. Concerning these events and an "extraordinary" campaign mounted in the mosques after an article judged offensive to the memory of the Prophet was published in a French journal, *Seduction*, see Letter from the French Ambassador to the Minister of Foreign Affairs, August 3, 1934. *Syrie E Lévant*, Sousseries Syrie et Liban, vol. 489.

29. Virginia Danielson, "Artists and Entrepreneurs," 301.

30. Edith Piaf with Jean Noli, *My Life*, translated by Margaret Crosland (London and Chester Springs, Pa.: Peter Owen, 1990); Léonie Rosenstiel, *Nadia Boulanger: A Life in Music* (New York and London: W.W. Norton & Co., 1982); Glass, Beaumont, *Lotte Lehmann: A Life in Opera and Song* (Santa Barbara, California: Capra Press, 1988).

31. Among many examples unrelated to music, but relevant to the Middle Eastern "placement" of a public figure, Fouad Ajami, *The Vanished Imam: Musa al-Sadr and the Shia of Lebanon* (London: I.B. Tauris, 1986); Cynthia Nelson, *Doria Shafik, Egyptian Feminist: A Woman Apart* (Gainesville, Florida: Universi University Press of Florida and Cairo: American University in Cairo Press, 1996).

1. الوليد جنب، فنها أسمهان، بيروت، 1982، 217.

2. Al-Taba'i first estimates Asmahan's age when she arrived in Egypt to have been about ten years old. He later asserted that she or her brothers falsified the birth dates on their passports, presumably to make herself/themselves appear younger than their true ages. He discovered this subterfuge when an official examined Asmahan's papers somewhat later. Muhammad al-Taba'i, *Asmahan Tarwy Qissataha* (Beirut: al-Maktaba al-Tijari lil Taba'a wa al-Tawzi' wa al-Nashr, 1961): 53, 67–68. It is indeed difficult to believe that Asmahan began singing at age thirteen, but that is the family's contention. Al-Taba'i's contention that Asmahan was born in 1912 is based on his perusal of her "falsified passport," but the redating does not support the elaborate story of Asmahan's birth-in-flight. Al-Aytayn also writes that she was born in 1912, but as he does not supply any references, one can only guess that he based his dating on al-Taba'i's book. Sa'id Abu al-'Aynayn, *Asmahan Lubbat al-Hubb wa al-Mukhabbarat* (Cairo: Dar Akhbar al-Yawm, 1996).

3. الطبعي، قصة أسمهان، 25.

4. Sami S. Swayd, *The Druzes: An Annotated Bibliography* (Kirkland, WA: ISES Publications, 1998), 223–224.

5. Yvonne Haddad and Jane Smith, "The Druze in North America," *The Muslim World* 81: 2 111-132; Thomas Scheffler, "Hegemony and Communal Cohesion at an Interface Periphery: The Druzes in Lebanon," paper presented to the 23rd Middle Eastern Studies Association meeting, Toronto, November 15-18, 1989. Also see, N. Bouron, *Les Druzes: Histoire du Liban et de la montagne haouranaise* (Paris: Éditions Berger-Levrault, 1930), 273–74. Bouron states an earlier held thesis that the Druze also worshipped the Evil One, and Sami Swayd, *The Druzes*, 32–34.

6. Nejla Abu-Izzedin, *The Druzes: A New Study of their History, Faith and Society* (Leiden: E.J. Brill, 1984), 223–224.

7. Ibid, 225–6.

8. The Suwayda branch of the Turshan thus explain the need for two salons, or sitting rooms, in Druze etiquette of times past. Abdullah ibn 'Abd al-Ghaffar al-Atrash, Suwayda, 22 July, and 17 August, 1993.

9. Robert Brenton Betts, *The Druze* (New Haven: Yale University Press, 1988), 75–76

10. Personal interviews with al-Atrash family members at Suwayda, al-'Era, and Qrayya (al-Quraya) Syria, 22, 23, 24 July; 16, 17, 18 August; 9, 10 September; 1993. Most of the lineage information came from 'Abdullah al-Attrache and Munir al-Atrash, although the family disagreed on the order of Hassan's marriages. There may be some errors in birth order. Other lineage information may be part of papers given to the 'Alam al-Din family (Lebanon).

11. Charles D. Warner, *In the Levant* (third edition, Houghton-Mifflin, 1901 first edition, 1876), 259.

12. A khalwa also refers to the building or area used for the retreat of the 'uqqal.

13. Betts, *The Druze*, 39.

14. Abu-Izzedin, *The Druzes*, for example, or Haddad and Smith, "The Druze in North America."

15. Abu-Izzedin, *The Druzes*, 223, 234.

16. Ibid, p. 224. Ideal and actual behavior diverge, of course. The Druze (and 'Alawis) are said to be more tolerant of drinking than other Muslims. Grape growing and alcohol production take place in the Jabal Druze. Among the elites, smoking or drinking at home, even by women in the modern era was not problematic as long as outsiders were absent. Asmahan, however, drank with and in front of nonfamily members.

17. Lady Hester Stanhope, *Memoirs of Lady Hester Stanhope, as related by herself in conversation with her Physician*, Vol. III, (London, 1845), p. 310; and cited by Izzedine, *The Druzes*, p. 221.

18. لبيب، قما لسيان، 10.8.

19. Bouron, *Les Druses*, Appendice 14, 411–413.

20. Betts, *The Druze*, 82.

21. Patrick Seale, *The Struggle for Syria* (New Haven: Yale University Press, 1987), 132; Personal interview with Abdullah al-Attrache, Suwayda, 22 July, 1993.

22. This claim is made only by Fu'ad and does not appear in other written materials. The Syrian branch of the family neither corroborated nor denied the claim.

23. لبيب، قصة أسمهان، 13.

24. مقابلة مع منير الأطرش، السويداء، 22 تموز 1993، ومراجع أخرى.

25. One of Asmahan's biographers wrote that there were originally five children, but that Widad and Anwar died, apparently of malnutrition, during their early years in Egypt. Al-Jaza'iri, *Asmahan Dhahiyya al-Istikhbarat* (London: Riad El-Reyyes,1991). This tidbit was then repeated by Samir Farid, "Umm Kulthum Ghayra Mas'uliya 'an Masra' Asmahan: Fi al-Dhikri al-Thamanin li-Mawlidha," *Al Quds al-'Arabi* 17 July 1992, 7. But Fu'ad al-Atrash gives an account of Anwar's illness in Syria and mentions Widad's death there. Labib, *Qissat Asmahan*. Munir al-Atrash confirmed Fu'ad's version, although he could not supply the dates these children died.

26. Scheffler, "Hegemony and Communal Cohesion at an Interface Periphery, the Druzes in Lebanon."

27. Among the many works presenting the general features of World War I in the Middle East is M. E. Yapp, *The Making of the Modern Near East 1792–1923* (London: Longman, 4th edition, 1990).

28. Helmreich, P. C., *From Paris to Sèvres* (Columbus, Ohio: Ohio State University Press, 1974) 70; and in Yapp, ibid, 323.

29 ـ مقابلة شخصية مع منصور الأطرش، عريقة، 10 آب 1993.

30. *Documents D'affaires Étrangères* (The Assad Library's own title for the Quai d'Orsay files). Haut Commissariat de la République Française en Syrie et au Liban. L'archives du Quai d'Orsay. Séries E, File 494, p. 207. Lettre de Syrie, Damas 25 September, 1936.

31ـ التابعي، أسمهان تروي قصتها، طبعة ثانية مختلفة قليلاً صدرت في القاهرة عن دار نشر روز اليوسف 1965، ص:46. ان تاريخ الطبعة الأولى مهم لأن فؤاد الأطرش قد نشر سيرته في العام التالي، بعد أن حاولت العائلة منع نشر عمل التابعي كما صرح هو نفسه.

publication of al-Taba'i's work, according to that author. Some of those who mention Asmahan in passing in other texts have apparently only seen the 1966 edition.

32. مقابلة شخصية مع منصور الأطرش، الثريا، 18 آب 1993.

33. Seabrook, *Adventures in Arabia among the Bedouins, Druses, Whirling Dervishes and Yezidee Devil-worshippers*, (London. George G. Harrap and Co. Ltd. 1928), 171; and cited in Betts, *The Druze*, 87.

34. Ibid

35. هذه المقابلة رواها لبيب. قصة أسمهان 37. [illegible]

36. [illegible] أسمهان الحب والاستخبارات.

37. Letter from Sa'd Zaghlul to Sultan al-Atrash in Qassim Firro. *Al-Duruz, Shahadat, A'lam, wa Watha'iq* (Haifa: al-Wadi, 1996) and cited in Swayd, *The Druzes*, 159.

38. Afaf Lutfi al-Sayyid Marsot, *A Short History of Modern Egypt*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1985) 84–85.

39. Reported in Labib, *Qissat Asmahan*, 39; personal communication by Munir al-Atrache, communications by Samim Sharif, and Fumil Labib *Farid al-Atrash: Lahn al-Khulud* (Cairo: Dar al-Sha'b, 1974) 1st edition (2nd edition, Cairo, Dar al-Shuruq, 1975), which Sahhab attributes to Fumil Labib. Another book also exists by the same title but is not Labib's text, n.a., *Farid al-Atrash: Lahn al-Khulud* (Beirut: Dar al-Mafaq al-Jadida 1977.)

40. al-Sayyid Marsot, *A Short History*, 84–85.

41. التابعي. أسمهان [illegible]

42. Ibid; and Bouron, *Les Druzes*, Appendix 6. The star on the special flag then represented Suwayda, for, on the Druze flag selected in 1922, the colors green, red, yellow, blue, and white appear, as do fourteen stars, one for Suwayda. Bouron tells us that each color represents various qualities and Druze principles.

43. G. Carbillet, *Au Djebel Druse: Choses vues et vecues*. (Paris: Editions Argo, 1929); also see Betts, *The Druze*, 87.

44. Philip Khoury, *Syria and the French Mandate: The Politics of Arab Nationalism* (Princeton: Princeton University Press, 1987) 149–162, 164–167; Albert Hourani, *Syria and Lebanon: A Political Essay* (London: Oxford, 1946) 187–189. Also see Philip Khoury, "A Reinterpretation of the Origins and Aims of the Great Syrian Revolt 1925–1927." In *Arab Civilization: Challenges, Responses, Studies in Honor of Constantine Zurayk*. George Atiyeh and Ibrahim Oweiss, eds. (Albany: State University of New York Press, 1988).

45. Betts reports that they went to "Wahhabi Najd" in 1927. *The Druze*, 89.

46ـ لبيب. قصة أسمهان،54.

47 ـ المرجع نفسه،55.

48ـ المرجع نفسه،56.

49. Max Rodenbeck, *Cairo: The City Victorious*, (New York: Alfred Knopf, 1999). 146

50. Ibid, 162.

51. Danielson, "Artists and Entrepreneurs in Cairo during the 1920s." In Keddie and Baron, eds. *Women in Middle Eastern History*, 295–97; and personal interview with Fahd Ballan, Suwayda, 18 August, 1993.

52ـ أبو العينين. أسمهان. 11ـ12.

53 ـ هذه هي رواية فؤاد لبيب. قصة أسمهان،60. على أن فهد بلان قد روى أن فريد الأطرش قد قال في أواخر حياته: إن مدحت عاصم هو أول من شجع و"اكتشف" الأخوين . أي أمال وفريد. مقابلة شخصية مع فهد بلان،18 آب 1993. أما أخ أمال غير الشقيق فقد قال: أن داود حسني هو الذي اكتشفها. مقابلة شخصية مع منير الأطرش،22 حزيران 1992.

54. Labib, *Qissat Asmahan*, 61; and for a slightly different version see Samim al-Sharif, *al-Ughniya al-'Arabiyya*. (Damascus: Wizarat al-Thaqafa wa al-Irshad, 1981), 220

55. Husni gained the recognition of musicians like Zakariyya Ahmed and was said to impart a truly Egyptian flavor to his songs. Despite his accomplishments, Da'ud Husni died in poverty according to al-Hadidi, or in very modest circumstances according to others. He fostered the career of young Amal and other young performers and has been recognized posthumously as a great musical figure. Mourad El-Kodsi, *The Karaite Jews of Egypt 1882-1986*, (Lyons, New York: Wilprint, Inc., 1987).

56. Labib, *Qissat Asmahan*, 62–63. Curiously, Asmahan's own version of this discovery, as supposedly related to al-Tabi'i, is much less dramatic. Al-Tabi'i writes only that when Da'ud Husni heard Amal singing a song of Umm Kulthum's one day, he clapped his hands and exclaimed "*Ya latif!*" (Oh, how beautiful!) Thereafter he began to train her and gave her the stage name of Asmahan. Al-Tabi'i, *Asmahan*, 47–48.

## الفصل الثاني

1ـ فؤاد الأطرش 23 تشرين الأول 1993، القاهرة مصر.

2ـ مقابلة شخصية مع منير الأطرش السويداء 22 حزيران 1993 و17 آب 1993

3ـ لبيب، قصة أسمهان، 82ـ88

4. Personal interviews with Munir al-Atrash, Suwayda, 22 July 1993 and 17 August 1993. Although Munir was certain the visits took place in these years, it is possible that Fu'ad visited in 1929 and 1930, or in 1930 and 1931, for Munir was a young child at that time. Oddly, Fu'ad only recounts one visit to the Jabal, undertaken, he says, purely on his sister's account. Labib, *Qissat Asmahan*, 82–88.

5ـ مقابلة مع منير الأطرش وعبدالله الأطرش، 17آب 1993، السويداء، سوريا

6. Ibid.

7ـ لبيب، قصة أسمهان، 55ـ56 وفي عام 1930 بعثت شركة كولومبيا تشجع أسمهان مع أنها لم تكن قد تجاوزت الرابعة عشر من العمر.
أنظر: نعمات فؤاد: أم كلثوم وعصر من الفن. (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب طبعة 2، 1982).

8. Selim Sednaoui, "Western Classical Music in Umm Kulthum's Country," in Sherifa Zuhur, ed. *Images of Enchantment: Visual and Performing Arts of the Middle East*.

9ـ لبيب، قصة أسمهان 71ـ72

10ـ المرجع نفسه 74، وهذا ما يذكره فرغلي أبو العينين، أسمهان 13

11. Nabil Azzam, "Muhammad 'Abd al-Wahhab in Modern Egyptian Music," Ph.D. dissertation, University of California, Los Angeles, 1990.

12ـ لبيب، قصة أسمهان 74ـ75، وأبو العينين، أسمهان 13

13ـ مقابلة مع فهد بلان 18 آب 1993

14. Muhammad 'Abd al-Wahhab, and Mahmud Sharif, George Ibrahim al-Khuri, Baligh Hamdi, Muhammad B. Sarfiya, Muhammad al-Mawji, Ahmad Fu'ad Hasan, Mahmud Lutfi. *Dhikrayat Farid al-Atrash* (Cairo: Dar al-Ma'araf bi Misr, 1975).

15. Lizbeth Malkmus and Roy Armes, *Arab and African Film Making* (London and New Jersey: Zed Books, 1991).

16. لبيب قصة أسمهان 77-78

17. المرجع نفسه 78

18. Graham-Browne mentions that Asmahan was Tal'at Harb's mistress, citing information from Virginia Danielson. Sarah Graham-Browne, *Images of Women in the Photography of the Middle East, 1860–1950* (New York: Columbia University Press, 1988) 183; Virginia Danielson wrote "she [Asmahan] returned to Egypt and involved herself with the well-known journalist Muhammad al-Taba'i, the banker Tal'at Harb, ... Ahmad Hassanayn, Badr Khan, and Salim etc. all in a period of less than four years." "Shaping Tradition in Arabic Song: The Career and Repertory of Umm Kulthum." Ph.D. dissertation, Dept. of Ethnomusicology, University of Illinois, 1991, 149 and citations, al-Taba'i, (2nd edition) and *al-Maw'id*, 31 August 1978, 10-13. The men Danielson lists included Asmahan's three husbands. If her other inferences are based on al-Taba'i's account, it should be noted that al-Taba'i does not mention Tal'at Harb in this light, and never specifies the degree of intimacy between Asmahan and Hassanayn Pasha, or al-Taba'i himself. It is not likely that Tal'at Harb could have had a liaison with Asmahan in 1931, due to his age and infirmities, and her chaperones.

19. لبيب. قصة أسمهان 108

20. Danielson, "Shaping Tradition," 146.

21. مقابلة مع صميم الشريف.دمشق سوريا. 13 أيلول 1993.

22. لبيب. قصة أسمهان 60-61

23. التابعي أسمهان 6-8

24. المرجع نفسه 91-92

25. If, as Labib relates, Fu'ad made this journey after Asmahan received her first film offer and was already working for Mary Mansur, it could not have taken place before 1930 as stated in the Syrian Turshan's version. As for other inconsistencies: Fu'ad claims to be only six years older than Asmahan was, which was not true. He also mentions that Sultan Pasha and the French had arranged a truce, and that Sultan's men had returned

to the Jabal before his journey, which would have been impossible. They did not return until 1936. These errors might be Labib's or Fu'ad's.

26. Sir Edward Spears, *Fulfillment of Mission: The Spears Mission to Syria and Lebanon 1941–1944* (London: Leo Cooper, 1977) 170.

27. Sabur al-Rahman al-Jabaqji. *Al-Qism al-Awwal (& al-Qism al-Thani) min Diwan al-Musiqar Farid al-Atrash* (Collection of Chants) Vol. 1 and Vol. 2. (Beirut: Maktab Dar al-Sharq, 1993), ii.

28. Personal interview with Munir al-Atrash, 22 July 1993. Labib writes that Hassan declared his intent to marry Amal when Fu'ad first disclosed his dilemma over her to Hassan. This occurred, according to Fu'ad, before he even spoke to his father. Labib, *Qissat Asmahan*, 87. Munir neither corroborated Fu'ad's version, nor Spears' tale. Rather, he gave the version here in the text.

29- التابعي. أسمهان.60
30- لبيب. قصة أسمهان.94
31- المرجع نفسه.98
32- المرجع نفسه. 97

33. Général Andrea, *La revolte druze et l'insurrection de Damas 1925–1926* (Paris: Payot, 1937) 40; and conversation with Salim al-Atrash, al-Era, 18 August 1993. Asmahan came from the Suwayda branch of the family, but during her lifetime more animosity seems to have grown between the Qrayya and Suwayda branches than in the early period. And that animosity stemmed only partially from differences of opinion regarding relations with the French.

34- لبيب. قصة أسمهان.100

35. Archives du Quai d'Orsay. Sous-series E, Syrie et Liban, File 491, 22 November 1935, 142–144.

36. Itamar Rabinovich, "Between 'Nationalists and Moderates,' France and Syria in the 1930s," in *The Islamic World: From Classical to Modern Times*,

C. E. Bosworth, Charles Issawi, Roger Savory and A. L. Udovitch, eds. (Princeton: Darwin, 1989).

37. Letter to Léon Blum and the French High Commissioner for Syria and Lebanon from Fawzi Bey al-Atrash, 11 June 1936. Archives du Quai d'Orsay. Series E) 1930–1940, Vol. 493: 22–26.

38. Mansur al-Atrash remembered that his father, Sultan, had ordered Fawzi's house to be set on fire as a warning to other collaborators back in the 1920s. Personal interview with Mansur al-Atrash, al-Qrayya, 18 August 1993.

39. Archives du Quai d'Orsay. Sous-series E, Syrie et Liban, "Manifeste" written by 'Ali Moustafa Bey al-Atrash, sent along with a note disclaiming 'Ali's significance, from Meyrier to the Minister of Foreign Affairs, on 29 May 1936. File 492, pp. 142–147. Général Puaux remembered meeting Fawzi Bey at Salkhad wearing a magnificent citron yellow robe and speaking of "brotherhood and justice." G. Puaux, *Deux Années aux Levant: Souvenirs de Syrie et du Liban 1939–1940* (Paris: Hachette, 1952) 155.

40. Fu'ad claims that she bravely confronted the French officer in command at al-Qrayya at one point after an incident in the village. Labib, *Qissat Asmahan*, 102–103. If the story is true, one wonders where the al-Atrash family heads were at the time. Otherwise, the tale is a part of Fu'ad's effort to describe his sister outside of her artistic milieu.

4ـ لبيب، قصة أسمهان 104ـ105 و106ـ107

42. Archives du Quai d'Orsay. Sous-series E, Levant, No. 489, 3 August 1934, French Ambassador - HC to Minister of Foreign Affairs.

43ـ مقابلة مع منير الأطرش، 22 تموز 1993 و17 آب 1993
44ـ لبيب، قصة اسمهان 109
46ـ المرجع نفسه، 110

46. Munir, her half-brother, corroborated, seeing her action not as the sign of a "bad mother" but as a strategy for escape to Egypt when necessary

personal interview with Munir al-Atrash, Suwayda, 22 July and 17 August 1993

47. G. Puaux, *Deux années au Levant*, 153–154. Puaux continues "... and his Excellence, Hassan, equipped himself with another wife." His description of the tension between 'Abd al-Ghaffar and Asmahan may have been obtained through hearsay, although Puaux probably accepted the story, for when Hassan next hosted him, he was married to Hind 'Alam al-Din. That visit was in April of 1940, and his last visit to the Druze was on 30 October 1940. Ibid., p. 157.

48. لبيب، قصة أسمهان، 118

# الفصل الثالث

1. al-Sayyid Marsot, *A Short History of Modern Egypt*, 98–99.

2. Lord Killearn, *The Killearn Diaries 1934–1946: The Diplomatic and Personal Record of Lord Killearn (Sir Miles Lampson) High Commissioner and Ambassador to Egypt*, edited by Trefor E. Evans (London: Sidgwick and Jackson, 1972) 101.

3. On Hassanayn (and for a more fair and thoughtful portrait of King Faruq), see Adil Sabit, *A King Betrayed: The Ill-Fated Reign of Farouk of Egypt* (London: Quartet Books, 1989) 23–24, 26, 63, 69, 76. Regarding this particular incident, see William Stadiem, *Too Rich: The High Life and Tragic Death of King Farouk* (New York: Caroll and Graf, 1991) 188–189. Stadiem tells us that the king recalled his words to Nazli and Hassanayn in his memoirs (without citing the page): "Unless this ceases, one of you shall die. You are disgracing the memory of my father, and if I end it by killing one of you, then God will forgive me, for it is according to our Holy Law, as you both know." It was rumored that Hassanayn was assassinated when he died in an automobile accident in 1946. Asmahan described him as something of a dandy—and they began their "affair"—apparently restricted to dinner and nightclubbing, before the height of her career. al-Taba'i, *Asmahan*, 65–88.

4- إتصال شخصي مع عادل ثابت، القاهرة، 25 تشرين الأول 1993

5. See P. J. Vatikiotis for a political description of the period. Vatikiotis, *A History of Modern Egypt from Muhammad Ali to Mubarak* (London: Weidenfeld & Nicholson, 1st edition, 1969) 291–292.

6. Mansour O. El-Kikhia, *Libya's Qaddafi: The Politics of Contradiction* (Gainesville: University Press of Florida, 1997), 21.

7. Elizabeth Monroe, *Britain's Moment in the Middle East 1914–1956* (London: Chatto & Windus, 1963) 86–88.

8- إتصال شخصي مع عادل ثابت ولينا أبو الهدى، القاهرة، تشرين الأول، 1993.

9- أبو العينين، اسمهان، 65–68

10- لبيب، قصة أسمهان، 143

11- المرجع نفسه، 120-121

12. Labib, *Qissat*, 123. Though the two stayed in separate rooms, one cannot help wondering what the *bawwab* who summoned Yusuf was doing in Asmahan's room at three in the morning. Had she cried out? Inci-

dently. Yusuf's own son did not know of this story when I met him in Suwayda in 1993.

13. Al-Taba'i reported that later on, whether out of despair over her family, or, as he intimates, out of a feeling of rejection following a fight with al-Taba'i himself, Asmahan attempted suicide again. He rushed her to the hospital and her life was spared. He took care to register her under another name.

14. Mme. Sharif, during personal interview with Samim Sharif, Damascus, August 1993; personal interview with Munir al-Atrash and Abdullah al-Attrache, Suwayda, 17 August, 1993.

15ـ صميم الشريف، "القصبجي وأسمهان والأصوات الجميلة في المرحلة السينمائية"، ((الأغنية العربية)). (دمشق، وزارة الثقافة، 1981) 222،221

16ـ المرجع نفسه، 223.

17ـ المرجع نفسه224.

18ـ فاطمة اليوسف، ذكريات(القاهرة، كتاب روز اليوسف، 1953) 79.

19ـ التابعي، أسمهان، 18،17.

20ـ المرجع نفسه 17.

21. Nicholas Faith, "Mad Jack and the Princess," *The Independent*, (Sunday 21 June 1992) 9. The quotation is from Sir Stephen Hastings who saw the lady once "in the bar of the Normandie Hotel in Beirut...and that instant is just as vivid forty years on."

22ـ الشريف، "القصبجي"، 222.

23ـ التابعي، أسمهان، 61،60.

24. Richard Collier, *War in the Desert* (Alexandria, Virginia: Time-Life Books, 1977) 18.

25. William Stadiem, *Too Rich*, 135.

26. Murad Radwan says the poets included Ahmad Rami, Bishara al-Khuri, Bairam al-Tunisi, Yusuf Badrus and "Hilmi" al-Hakim. "Farid al-Atrash wa Asmahan Yaqaduman: Intisar al-Shabab." *Hurriya* 2: 18 (2 Janu-

ary, 1993) 49. However, another writer who presents a "complete" catalogue of Asmahan's songs mentions only Ahmad Rami, Ismail al-Hakim, and Bairam al-Tunisi. Marwan Ghattas, "Asmahan: Sawt Ghadirna Bahiran wa Yabqi fi Asma'na." *Fann*, No. 180, 16 July, 1992.

27. Sherifa Zuhur, "Themes and Motifs in Two Egyptian Films: *Intisar al-Shabab* and *Intisabitu Ayyuha as-Sada*." Unpublished paper, 1985.

28. Ibid.

29ـ مقابلات شخصية مع اسماعيل الأطرش وماجد الأطرش، السويداء، 19 آب 1993.

30. Jacob Landau, *Studies in the Arab Theater and Cinema* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1958) 169, 191, 197.

31. El Mazzaoui, *Le Cinema en R.A.U. 1912–1970* (Ministere de la Culture, Cairo: Abdel Salam El Cherif, May 1970) 34.

32. See *Merip Reports*, No. 52 (November 1976) particularly, Guy Hennebelle, "Arab Cinema" and Ken Whittingham, "Egyptian Drama."

33. Claude-Michel Cluny, "Origines et differences," *CinemAction et Grand Maghreb* edited by Guy Hennebelle (Paris: 1987) who cites an unedited paper by Tawfiq Salah, 20.

34. Cluny, 19.

35. Ibrahim al-Aris et al, "Dictionnaire de 80 Cineastes Arabes," *CinemAction*, 173.

36. "Neither the marvelous voice of Asmahan, nor her few films could solely explain that incredible aura surrounding her name." Abbas Fadhil Ibrahim, "Genres et star-system dans le cinema egyptien," *CinemAction*, 40.

37. Thomas Philipp, *The Syrians in Egypt 1725–1975* (Stuttgart: Franz Steiner, 1985) 152.

38. Ibid, 113–114.

39. Ibid, 122, 18–139, and verified in conversation with Selim Sednaoui, Cairo, October 1993.

40ـ التابعي، أسمهان، 101.

41. Ibid, 102, and continuing, he cites her inability to pay the doctor or her electricity bill. 103–104.

42. Ibid, 122–126.

43. Radwan, "Farid al-Atrash wa Asmahan," 49; al-Taba'i, *Asmahan*, 126–130. Al-Taba'i never mentions the inability of a Druze to marry a non-Druze, but certainly emphasizes her family's opposition to the match.

44. Al-Taba'i writes that Asmahan told him that Hassan had divorced her back in the Jabal, in the presence of witnesses. However, since she couldn't

produce any registered paper of divorce, the Egyptian authorities refused to accept her claim. While interceding with officials for Asmahan, he discovered that the birthdate on her passport has been altered from 1912 to 1915. *Asmahan*, 67–68 and 122–128. It is curious that the family then claimed 1918 as her birthdate.

45ـ مقابلة شخصية مع منور الأطرش وعبد الله الأطرش، السويداء، 17 آب 1993

46ـ لبيب، قصة أسمهان،144.

47. Al-Taba'i is not our witness. Instead, we rely on Fu'ad's version as told to Labib. Fu'ad may not have been present at the couple's parting in the Jabal. But, here, the wording and sequence of his version has the ring of truth to it, although any sympathies he had were with Hassan, and his sister appears quite heartless in his version. Labib, *Qissat*, 129–130.

48. The Imobilia Building is featured in *Minaret* (Winter, 1998); when our Cairo Choral Society was invited to hold its spring party there in the flat of opera singer Ra'uf Zaidan, I was able to obtain a sense of how Asmahan's flat might have appeared.

49ـ الشريف، "القصبجي"، 225،224.

50ـ المرجع نفسه، 227.

51. Freya Stark, *East is West* (London: John Murray,1945) 69.

52. Ibid, 69–75.

53ـ مقابلة شخصية مع لينا أبو الهدى، القاهرة، 27 تشرين الأول 1993.

54ـ مقابلة شخصية مع منصور الأطرش، القريا، 16 آب 1993.

55. Charles de Gaulle, "Discours Prononce au Caire" at l'Ewart Memorial Hall, 5 April 1941; also see "Discours Prononce a une reunion des Francais Libres á Alexandrie," (6 April 1941) in De Gaulle, *Lettres, Notes et Carnets, Juin 1940 á Juillet 1941* (Paris: PLON, 1980) 288–295.

56. Lord Killearn, (Lampson). Entries made on 15 April 1941, 3 May 1941, and 5 May 1941 in *The Killearn Diaries*, 162–164, 167–169.

57. Lukasz Hirszowicz, "Germany and the Syrian Campaign," in *The Third Reich and the Arab East* [first published as *III Rzesza I Arabski Wschod* (Warsaw: 1963)] (London: Routledge and Kegan Paul, 1966) 173–192.

58. Ibid, 99.

## الفصل الرابع

1. *The Times* reported:

His Majesty's Government could not be expected to tolerate such actions which go far beyond anything laid down in the terms of the French Armistice and are in flagrant conflict with the recent declaration of Marshal Petain that honour forbade France to undertake anything against her former allies. Free French troops have, therefore, with the support of Imperial forces, entered Syria and the Lebanon at an early hour this morning.

*The Times*, 9 June 1941. Also cited by George Kirk, *The Middle East in the War* (London: Oxford, 1952) 97.

2. Lord Killearn (Sir Miles Lampson), *The Killearn Diaries 1934–1946: The Diplomatic and Personal Record of Lord Killearn (Sir Miles Lampson) High Commissioner and Ambassador (to) Egypt*, ed. and introduction, Trefor E. Evans (London: Sidgwick and Jackson, 1972) 172.

3. Geoffrey Warner, *Iraq and Syria 1941* (London: Davis Poynter, 1974) 138–139.

4. Cable to HF/RAF 20/5/1941 and Angora (Ankara) to HQ/RAF/ME on 26/5/1941 from War Office 201/845. (Kew: Public Record Office).

5. Report of 7 June 1941, which sums up the previous weeks of activities also in WO 201/845.

6. Memoirs of J. Platt, "Voyage to Cairo" (Sept. 1939 to Aug. 1945) 15. Platt described his nine-week boat journey from Freetown up into the Suez and his service as a pharmacist in the RAMC in an unpublished manuscript. (Files, Imperial War Museum, London.)

7. Ibid, 19.

8. "Five Years of It" by Major B. R. Thomas, unpublished manuscript, 1989, 88. Thomas trained in Palestine in 1940–41, served in Tobruk in the 70th Division and Syria as an Intelligence officer with the 16th Brigade. (Imperial War Museum, London.)

9. Ibid, 91.

10ـ التابعي، أسمهان،

11ـ محادثة مع عفاف لطفي السيد، القاهرة، 24 تشرين الأول 1993

12. Elizabeth McIntosh, *Sisterhood of Spies: The Women of the OSS* (New York: Dell, 1998).

13. Interviews with Munir al-Atrash and 'Abdullah al-Attrache, Suwayda, 17 August, 1995. The two admitted, of course, that they were not in Cairo when these arrangements were made, and implied that the British "would have dealt" with Fu'ad who had unmentioned contacts with them.

14ـ التابعي، اسمهان، 156.

15ـ المرجع نفسه، 142. ويسمي التابعي العملية "عملية جورج" لا عملية الصدر.

16ـ المرجع نفسه، 151ـ153.

17. Faith, "Mad Jack and the Princess," *The Independent on Sunday*, 1 June 1992, 10.

18ـ لبيب، قصة اسمهان، 192ـ194.

19. Ibid, 192. Fu'ad could not have been at this meeting, though the section is written as though he were present and left subsequently with Hassan and Asmahan for Suwayda. He has no witnesses or corroboration for his presence (Hassan, Asmahan, even Bass, and Talal are now dead), so we are left to believe that either Asmahan or Hassan related the whole encounter to Fu'ad.

20. Faith, "Mad Jack," 10.

21. As Fu'ad claimed in Labib's account, *Qissat*, 194. Fu'ad may also have traveled only after the invasion, in time to attend the remarriage of Amal and Hassan.

22. Anne Collet, *Le Chemin de la Délivrance* (Jerusalem: Azraël, 1941) 9.

23. For a simple version of the fighting, see Simon Rigge, *War in the Outposts* (Alexandria, Virginia: *Time-Life*, 1980) 56–57.

24. J. Platt, Memoirs, 1. He had arrived by ship through the Canal with the 8th army, then proceeded to Syria.

25. Ibid, 1.

26. Eddy Bauer, *La Dernière Guerre: ou histoire controversée de la deuxième guerre mondiale*. (The Last War: Or a Controversial History of the Second World War) vol. 4, (Paris, Grange Bateliere,1973) 287.

27- إن رواية فؤاد تكمن في أن أسمهان قد استوقفت حسن الأطرش من التنقل في القدس، وهذا مختلف عما ذكره لطوحه غير القليل.
منير، أن فؤاد يروي الحوادث من وجهة نظر حسن، وهو يصر على أن كلمتها قد رافقت أخته، وهذا ما يجعل روايتها تبدو أكثر ترابطاً
(لبيب، 195)، ومن ناحية أخرى، فإن منيرا كان على يقين أن كلمتها قد بلغت مع جعلها على أرسل حسن من محطوتها بالقوا في
سوريا في عام 1941. بما أن عليه لم تقل الشاطئ عنها.
28 لبيب. قصة أسمهان، 194.

29. Personal interview with Munir al-Atrash and family, Suwayda, Syria, 22 July and 17 August 1993. Munir also told the same basic outline of Asmahan's mission in an interview with *Majalla* ('Amman, Maktab al-*Majalla*) no. 738 (3–9 April 1994) 62–63. The inconsistencies in this article may be the fault of the writer or printer. For example, the title in bold print announces "The Brother of Farid and Asmahan from their Two Parents ( a full brother) Speaks after a Long Silence." Ibid, 60. Munir is the son of Mayassa not 'Alia, and so is a half, not a full, brother of Asmahan.

30. مقابلة شخصية مع منير وعائلته والعائلة الأطرش، السويداء 17 آب 1993

31. The recently unsealed files contained a final version of this broadcast that differs from that published only in that the listeners are addressed as "Syrians and Lebanese" (Syriens et Libanaises) rather than "Inhabitants of Syria and Lebanon." See No. 28 received 8 June 1941, Lampson to Anthony Eden, FO 406 79, "Further Correspondence Respecting Eastern Affairs," Part XLVIII Jan.–Dec. 1941 (Confidential), 75–76 (Kew: PRO); and Albert Hourani, *Syria and Lebanon: A Political Essay* (fourth edition, Beirut: Libraire du Liban, 1968; first edition, Oxford University, 1946) 241–242 and Appendix A, No. 11, 371, the French version published in *France*, 9 June 1941.
The remainder of the proclamation went as follows:

> You will therefore be from henceforward sovereign and independent peoples, and you will be able either to form yourselves into separate States or to unite into a single State. In either event, your independent and sovereign status will be guaranteed by a Treaty in which our mutual relations will be defined. This Treaty will be negotiated as soon as possible between your representatives and myself. Pending its conclusion our mutual position will be one of close unity in pursuit of a common ideal and common aims.
>
> Inhabitants of Syria and Lebanon, you will see from this declaration that if the Free French and British forces cross your frontier, it is not to take away your liberty, it is to ensure it. It is to drive out of Syria the forces of Hitler. It is to prevent the Levant from becoming an enemy base directed against the British and against ourselves.

Inhabitants of Syria and Lebanon, you will see from this declaration that if the Free French and British forces cross your frontier, it is not to take away your liberty. It is to ensure it. It is to drive out of Syria the forces of Hitler. It is to prevent the Levant from becoming an enemy base directed against the British and against ourselves.

We who are fighting for the liberty of peoples cannot allow the enemy to subjugate your country step by step, obtain control of your persons and your belongings, and turn you into slaves. We cannot allow the populations which France has promsed to defend to fall into the hands of the most wanton and pitiless master that history has known. We cannot allow the age-long interests of France in the Levant to be handed over to the enemy.

Inhabitants of Syria and Lebanon! If in answer to our appeal, you rally to us, you should know that the British Government in agreement with Free France has promised to grant you all the advantages enjoyed by the free countries which are associated with them. Thus the blockade will be lifted and you will enter into immediate relations with the sterling bloc, which will give you enormous advantages from the point of view of your imports and exports. You will be able to buy and sell freely with all the free countries ...

to conclusion reprinted in text.

32. George Kirk. *The Middle East in the War.* One may also read the earlier drafts of the proclamation that De Gaulle and Catroux labored over. While they worried about British inclinations after the invasion, Churchill wondered if the Syrians and Lebanese could take the splinter French group seriously, and eventually modified that "independence" to a French dominance following the armistice.

33. Platt, Memoirs, 2.

34. Ibid, 7–9.

35. Ibid, 3.

36ـ لبيب، قصة لسمهان، 196ـ198

37ـ المرجع نفسه، 200ـ 202

38ـ المرجع نفسه، 201.

Fu'ad adds that in her "arrogance" she thought that perhaps he wanted her to sing to liven up their journey. She protested that it would not be safe for her to sing—the enemy might hear (and would surely recognize her as a woman, if not herself).

39ـ المرجع نفسه، 206-207.

40ـ المرجع نفسه، 207.

41. Ibid, 209. Would she really have sung this song in earshot of the pro-Vichy forces? We also have to wonder if it was part of her repertoire at this point. Farid arranged the mawwal, whose words were attributed to his uncle, the fighter and folk-poet, Zayd al-Atrash, for the film *Gharam wa Intiqam* filmed some three years later. She might have known the verse, but had not yet recorded it.

42ـ لبيب، قصة أسمهان، 212.

43ـ المرجع نفسه، 213.

44. Platt, Memoirs, 13–14.

45. Helen Cameron Gordon, *Syria As It Is* (London: Methuen, 1939) 50

46. Lukasz Hirszowicz, *The Third Reich and the Arab East* (London: Routledge and Kegan Paul, 1966) 190.

47. *Al-Muqattam*, 10 July 1941, cited by al-Taba'i, *Asmahan*, 162. Al-Taba'i also discovered a news clipping from a London newspaper giving the marriage date as July 3.

48. Spears, *Fulfilment of a Mission*, 170–171.

49. Faith, "Mad Jack," 10.

50. Ibid, 10.

51ـ لبيب، قصة أسمهان، 214-216.

52ـ التابعي، أسمهان، 203-204.

53. Note from Général de Verdilhac to Col. Bouvier, 20 July 1941, WO 201 859 (Jebel Druze) (Kew: Public Record Office). This note is further corroborated by a Note de Service from Dentz to the Allied mission regarding the withdrawal of weapons, dated 24 July in the same file.

54. Telegram SHAM to HQ, 24 July, WO 201 859.

55. Telegram, Catroux to Wilson, 24 July 1941. Wilson cabled back saying that he must first disarm the Vichy forces as Cairo had so ordered, and promised to discuss the matter with de Gaulle. WO 201 859 (Kew: PRO). In the same file a letter from Collet appears asking why didn't he receive a copy of the letter from Catroux before he got to Suwayda where he relieved Col. Bouvier, occupied his house, and flew the British flag—says that now would be difficult to withdraw and take down Union Jack, dated 28 July 1941 to Force HQ. This particular gaffe must have irked the Free French no end

56. Enclosure 1 in No. 33, Lyttleton (in Cairo) to De Gaulle, 25 July 1941, FO 406, 79.

57. Spears to Lampson No. 137, telegraphic enclosure in 35 dated 19 Sept. 1941, FO 406 79 (Kew: PRO).

58. Spears to Lampson No. 137, referring to meeting of 29 August, FO 406 79, 89 (Kew: PRO).

59. Spears, *Fulfillment of Mission*, 171.

60. Seale, *The Struggle for Syria*, 155–156; also personal interview with Munir and 'Abdullah al-Atrache, 17 August, 1994.

61. Spears, *Fulfillment of Mission*, 171.

62. مقابلة شخصية مع منير الأطرش، السويداء 22 تموز 1993.

63. مقابلة مع أفراد من آل الأطرش، السويداء، 22 تموز و17 آب 1993.

64. Ibid. Also see Stephen Longrigg, *Syria and Lebanon under French Mandate* (London: Oxford, 1958) 322n. and 325n; Seale, *The Struggle for Syria*, 60.

65. مقابلة شخصية مع عبدالله الأطرش، السويداء 22 تموز 1993.

66. Spears, *Fulfillment of Mission*, 171.

67. منير الأطرش، السويداء 17 آب 1993.
68. عبدالله الأطرش، السويداء، 22 تموز 1993.

69. Kirk, *The Middle East in the War*, 87. Other agents he mentioned included a journalist, Rashad Barbir of the Deutsches Nachrichtenbüro.

70. Barry Rubin, *Istanbul Intrigues* (New York: Pharos Books, 1991) 60. Rubin gives a great deal of information about van Papen.

71. التابعي، أسمهان، 201،206،202،211.

72. أبو العينين، أسمهان، 138،139.

73. لبيب، قصة أسمهان، 229،230.

74. al-Tabi'i, *Asmahan*, 209–210. Asmahan supposedly related the tale directly to the journalist, when they saw each other in Jerusalem.

75. مقابلة شخصية مع منير الأطرش، السويداء، 22 تموز 1993.

76. Faith, "Mad Jack," 10. There are so many other incorrect details included in Faith's account of Asmahan's life as given by Hastings that we can only relate his version and contemplate.

77. Spears, *Fulfillment of Mission*, 171–172.

78. لبيب، قصة أسمهان، 234.

79. al-Tabi'i, *Asmahan*, 212–213, and corroborated in interview with Munir al-Atrash, 17 August, 1993.

80. Winston Churchill, Commons speech cited in Richard Hease, *1942, A Year to Remember* (London: Mistral, 1991) 150.

27. [illegible]

28. [illegible] قصة أسمهان، 194.

29. Personal interview with Munir al-Atrash and family, Suwayda, Syria, 22 July and 17 August 1993. Munir also told the same basic outline of Asmahan's mission in an interview with *Majalla* ('Amman, Maktub al-*Majalla*) no. 738 (3–9 April 1994) 62–63. The inconsistencies in this article may be the fault of the writer or printer. For example, the title in bold print announces "The Brother of Farid and Asmahan from their Two Parents (a full brother) Speaks after a Long Silence." Ibid. 60. Munir is the son of Mayassa not 'Alia, and so is a half, not a full, brother of Asmahan.

30. مقابلة شخصية مع منير وعائلته وآل الأطرش، السويداء 17 آب 1993

31. The recently unsealed files contained a final version of this broadcast that differs from that published only in that the listeners are addressed as "Syrians and Lebanese" (Syriens et Libanaises) rather than "Inhabitants of Syria and Lebanon." See No. 28 received 8 June 1941, Lampson to Anthony Eden, FO 406 79, "Further Correspondence Respecting Eastern Affairs," Part XLVIII Jan.–Dec. 1941 (Confidential), 75–76 (Kew: PRO); and Albert Hourani, *Syria and Lebanon: A Political Essay* (fourth edition, Beirut: Libraire du Liban, 1968; first edition, Oxford University, 1946) 241–242 and Appendix A, No. 11, 371, the French version published in *France*, 9 June 1941.
The remainder of the proclamation went as follows:

> You will therefore be from henceforward sovereign and independent peoples, and you will be able either to form yourselves into separate States or to unite into a single State. In either event, your independent and sovereign status will be guaranteed by a Treaty in which our mutual relations will be defined. This Treaty will be negotiated as soon as possible between your representatives and myself. Pending its conclusion our mutual position will be one of close unity in pursuit of a common ideal and common aims.
>
> Inhabitants of Syria and Lebanon, you will see from this declaration that if the Free French and British forces cross your frontier, it is not to take away your liberty, it is to ensure it. It is to drive out of Syria the forces of Hitler. It is to prevent the Levant from becoming an enemy base directed against the British and against ourselves.

17. Edward Said, "Homage to a Belly-Dancer," *Arabesque*, 8 (May/June 1994); also see Marjorie Franken, "Farida Fahmy and the Dancer's Image in Egyptian Film," in *Images of Enchantment*, ed. Zuhur

18. Al-Sahhab, *al-Sab'a al-Kibar*, 274–275. Sahhab supposedly gleaned this information from Fayid himself, before his death.

19. لبيب، قصة أسمهان، 238-240.

20. المرجع نفسه، 234.

21. المرجع نفسه، 245.

22. Al-Tabi'i, *Asmahan*, 260–262. The Atrash family version does not correspond here—but al-Tabi'i could have checked with Tahia, whom he certainly knew.

23. Personal interview with Munir al-Atrash, Suwayda, 17 August 1993. Munir's version of the story basically follows Fu'ad/Labib's except with fewer details, and an implication that Asmahan and Salim were not really married, hence Asmahan's resistance to Salim's pretended marital authority.

24. لبيب، قصة أسمهان، 249، 252.

25. 'Abd al-Wahhab al-Bayyati, *Love, Death & Exile*, trans. Bassam Frangieh, (Washington, D.C.: Georgetown University, 1990) 199.

26. For discussion of this unique music, see Jihad Racy, "Funeral Songs of the Druzes of Lebanon," Master's thesis, University of Illinois, 1971; or "Lebanese Laments: Grief, Music, and Cultural Values," *World of Music*, 28, No. 2 (1986).

27. التابعي، أسمهان، 106-107.

28. "Asmahan Wished to Be Buried in Egypt," *Egyptian Gazette* (Sunday, 16 July 1944) 5.

29. سمير فريد، "لم تكتمل أبدا سيرة عن عمر أسمهان: في الذكرى الخمسين لرحيلها". القدس العربي، 4 989، 17 تموز 1992.

30. عادل عبد الحليم، "هل قتل ثوار السادات أسمهان الأطرش؟" (الصحيفة)، 27 تموز 1992.

31ـ مقابلة شخصية مع عبدالله الأطرش، السويداء، 22 تموز و17 آب 1993.
32ـ ابيب، قصة أسمهان، 158.158.
33ـ مقابلة شخصية مع منير الأطرش، السويداء، 22 تموز 1993.

# الفصل السادس

1ـ لبيب، قصة اسمهان،

2ـ التابعي، اسمهان، 9.8.

3. 'Ali Jihad Racy, "Musical Aesthetics in Present Day Cairo," *Ethnomusicology*, 26: 3 (September 1982); Fiktur Sahab, *al-Sab'a al-Kibar: al-Musiqa al-'Arabiyya al-Mu'asira* (Beirut: Dar al-'Alam lil-Milayin, 1987); Samim al-Sharif, *al-Ughniyya al-'Arabiyya* (Damascus: Wizarat al-Thaqafa wa al-Irshad, 1981); Samim al-Sharif, *al-Sunbati: wa-jil al-'Amaliqa* (Damascus: Dar Tlas, 1992, 2nd edition, 1993); and in Adham al-Jundi, *'Alam al-Adab wa al-Fann*, 2 volumes (Damascus: Matba'a Majala Sawt Suriya, 1954).

4. E. I. J. Rosenthal, ed. and trans., *Averroes' Commentary on Plato's Republic* (Cambridge: Cambridge University Press, 1969) line 454, 164–165.

5. Graham-Browne, *Images of Women*, 187–188, based on an interview [illegible] Bahija Hafiz by Saiza Nabarawi published in *L'Egyptienne* (issue number and date not cited); Fayza Hassan, "The Word, the Tone, the Stone," *Al-Ahram Weekly* (February 24–March 1, 2000).

6. Karen Van Nieuwkerk, *"A Trade like Any Other" Female Singers and Dancers in Egypt*. (Austin: University of Texas Press, 1995).

7. Zuhur, "Asmahan: Arab Musical Performance and Musicianship under the Myth," in *Images of Enchantment*, ed. Zuhur, 82–83; L. JaFran Jones "A Sociohistorical Perspective on Tunisian Women as Professional Musicians," and Carol Robertson, "Power and Gender in the Musical Experiences of Women," both in *Women and Music in Cross-Cultural Perspective*, ed. Ellen Koskoff (Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 19[illegible]

8. James Schevill, *Winter Channels* (Point Reyes: Floating Island Publications, 1994) 15.

9. Pierre Cachia, "The Egyptian Mawwal: Its Ancestry, Its Development and Its Present Forms," *Journal of Arabic Literature*, 8 (1977) [illegible]; al-Khula'i, *Kitab al-Musiqa al-Sharqi* (Cairo: Matba'at al-Taqaddum) [illegible]

10. Danielson, *The Voice of Egypt*, 140–141, discussion based on Kristina Nelson, *The Art of Reciting the Qur'an* (Austin, Texas: University of Texas Press, 1985).

11. "The Sinatra Story," directed by Tina Sinatra for television.

12. "Umm Kulthum: Famed Egyptian Singer," *Middle Eastern Muslim*

*Women Speak*, eds. Elizabeth Fernea and Basima Bezirgan (Austin, Texas: University of Texas Press, 1977), 150, translated from *Umm Kulthum Allati La Ta'rifuha Ahad*, as told to Muhammad 'Awad (Cairo: Akhbar al-Yawm, 1969); also see Danielson, *The Voice of Egypt*.

13. 'Awad, 151.

14. Danielson, "Shaping Tradition in Arabic Song." Also Danielson, *The Voice of Egypt*; and Marilyn Booth, *Bayram al-Tunisi's Egypt: Social Criticism and Narrative Strategies* (Oxford: Ithaca Press, 1990).

15. Danielson, "Shaping Tradition," 140–212, and this periodization is expanded in *The Voice of Egypt*.

16. Nabil Azzam, "Muhammad 'Abd al-Wahhab in Modern Egyptian Music." Ph.D. diss., Department of Music, University of California, Los Angeles, 1990.

17. N. M. Badawi, *A Critical Introduction to Modern Arabic Poetry* (Cambridge: Cambridge University Press, 1975).

18. Danielson, "Shaping Tradition," 178.

19ـ الشريف، الأغنية العربية،

20. *The Republic*, translation by Benjamin Jowett, Oxford University Press, Book 1.401, D. And in Ibn Rushd's commentary, this is further explained as the "highest degree of virtue in self control, courage, strength of soul, love, and desire for beautiful excellent things" in Rosenthal, trans. *Averroes Commentary on Plato's Republic* 401 CD, 134–135.

21. Gibran Kahlil Gibran, "On Music," translated by A. R. Ferris, and *Spirits Rebellious* (New York: Wisdom Library, 1977).

22. Susan Auerbach, "From Singing to Lamenting: Women's Musical Role in a Greek Village," in *Women and Music*, ed. Koskoff, 41.

23. Zayd al-Atrash was not the only "folk" poet in the family. There was also Sayyah al-Atrash, the son of Salamah, who also wrote and improvised on existing *zajal*.

24. As Marwan Ghattas attributed the lyrics of the song in "Asmahan: Sawt ghadirma bakiran...wa yabqi fi as'mana." *Fann*, 180 (16 July 1992) 80

25ـ توجد روايات أخرى للأغنية، ومنه الروايا بوردها أدهم الجندي في "علام الأدب والفن" ج1، 2. (دمشق، مطبعة مجلة صوت سوريا، 1954)، 300.

26. As indicated by Sahhab's inclusion of Asmahan in his work. Fikri Sahhab, *al-Saba' al-Kibar* (Beirut: Dar al-'Alam lil-Malayin, 1987).

27. Racy, "Musical Aesthetics in Present Day Cairo," *Ethnomusicology*, vol. 26, no 3 (September 1982) 391.

28. Ilyas Sahhab, *Difa'an 'an al-Ughniyya al-'Arabiyya* (Beirut: al-Mu'assasa al-'Arabiyya li al-Nashr, 1980) 69, cited by Racy, "Musical Aesthetics," 393.

29. Racy, "Musical Aesthetics," 398–99.

30. The notation following the chapter is by Farida Nazarian. It does not (and cannot) indicate the musical or textual emphases discussed, nor the arrangement for orchestra. Those less familiar with Arabic music should note that the singer was not rigidly bound by the notation (she could add ornaments, additional repetitions). She could, and did use variations on the lyrics indicated here.

31. In numerous interviews with various individuals regarding the period (rather than Asmahan's own life), I would ask if they recalled Asmahan, and those with the least exposure to the music of the period would respond in this way.

32ـ سميم الشريف، "السنباطي وجيل العمالقة"، 111ـ112 . مقابلة شخصية مع سميم الشريف، تشرين الأول 1993، والشريف، "الأغنية العربية".

33ـ الشريف، "الأغنية العربية".

34. Marjorie Franken, "Farida Fahmy and the Dancer's Image in Egyptian Film," and Zuhur, "Victims or Actors? Centering Women in Egyptian Commercial Film" both in *Images of Enchantment*, ed. Zuhur.

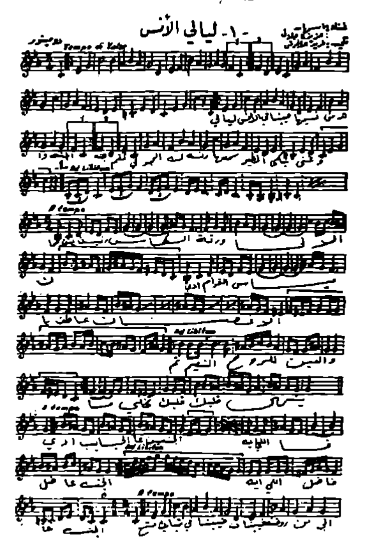
35. Franken, ibid, 270 and 271.

36. Virginia Danielson in oral presentation, "Sung Poetry, the Singing Star and the Commercial Domain: The Image of the Female Singer in Contemporary Egypt." Middle Eastern Studies Association, Research Triangle, North Carolina, 1993.

37ـ التابعي، أسمهان، 100.

59. Asmahan's early songs are mentioned in biographical sources and presented in list form by Ghattas, although the list is neither complete nor totally accurate. Marwan Ghattas, "Asmahan: Sawt Ghadirna Bakiran...wa Yabqi fi Asmana." *Fann*, No. 180 (16 July 1992) 59. Some titles and attributions in Ghattas' list are incorrect, and it does not include the many songs Asmahan sang at private parties. I have added to this list recordings that I own or have had access to, and also referred to *Mukhtarat Sanadiqi: Fasidah al-Fann al-Marhuma* "Asmahan," (Damascus: Matba'a al-Naja, n.d. [c. 1944.]) a small catalogue of Asmahan's songs; Ashraf al-Jindi, 'Alam al-'Adab wa al-Fann, vols. 1 & 2 (Damascus: Matba'a Majala Sawt Suriyya, 1954). Also see al-Sharif, *al-Ughniyya al-'Arabiyya*. The many recordings that exist do not usually include credits, and often mislabel various pieces; for example, a recording of "Dama'at 'ala Habibi" which I obtained in Damascus is entitled "Ayyuha al-Na'im, Ayyuha al-Na'im," and Ghattas lists it as "Ayyuha al-Na'im an Laili" (words of the first line). Recordings of varying quality may be found of most of the works listed here; they were not copyright protected in the Middle East, and audiotapes were produced by legal and other companies.

"Layali al-Uns fi Fiyanna"

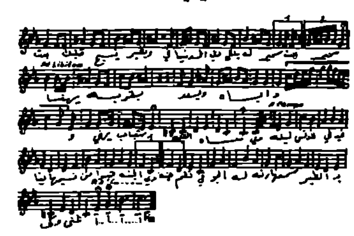


## ٢ - ليالي الأنس





## - ٣ - ليالي الأنس



ليالي الانس في فيينا — نسيمها من هوا الجنة
نغم في الجو له رنه — سمعها الطير بكى وغنى

**- ١ -**

ما بين رنين الكاس — ورنة الالحان
هام الفؤاد مابين — أعطاف الاغصان
نسيم الروح والريحان — ما تغني الليالي بينا
أحلى الحبايب حاضرين — آه اللي [illegible]
تلقى شبابك في فيينا — جنة فيينا روضة من الجنة
نغم في الجو له رنه — سمعها الطير بكى وغنى

**- ٢ -**

ساعة هنا لو [illegible] — تكون ساعتها الكون كله
لو قلبي ولع بلياليك — من النسيم ده [illegible]
خيال ساري مع الاوهام — وطيف جاري مع الاحلام
وليه تسهر كل الايام — تفوت من غير ماتتهنى
دي ليلة القرب في فيينا — نسيمها من هوا الجنة
نغم في الجو له رنه — سمعها الطير بكى وغنى

**- ٣ -**

امرح واشرب — وافرح واطرب
ابعث قلبك — يسبح ويطرب
في الدنيا دي — يلقى له حبيب
ينا بحبه ويسعد وياه — ويغني شباب القلب معاه
دي ليلة الانس في فيينا — نسيمها من هوا الجنة
نغم في الجو له رنه — سمعها الطير بكى وغنى



# ١- امتى حاتعرف

غناء: اسمهان
تلحين: محمد القصبجي

## -٢- امتى حا تعرف

# امتى ما تعرف

اللازمة

امتى ما تعرف امتى اني بحبك انت
امتى ما تعرف امتى

-١-

بناجي طيفك واتمنى اشوفك
لا يوم حنيت علي ولا انت سائل في
ولاني ما تغيب بالي وتزيد همي
يجي غرامك في خيالي وفي روحي ودمي
امتى ما تعرف .. . . .

-٢-

ظنك اخبي حبك في قلبي
ولهيبه واوابه والنار تجري في
وخفت اقولك عن حالي واشرح لك همي
لا يكونش تزعل مني خلي وتندب كاسي
يجي غرامك في ..
امتى ما تعرف ..

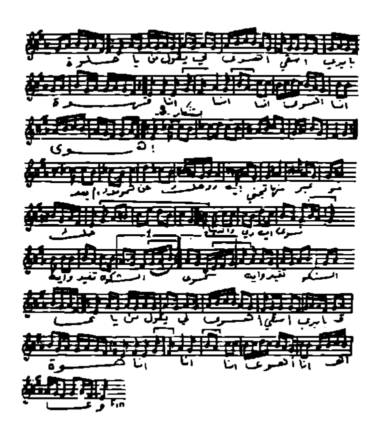
-٣-

خليتني احبك واتمنى اراك
لسعدني يوم يفقدك وارضى فيه بهجرك
لا يكونش تزعل مني خلي واشرح لك همي
تعرف غرامي اللي شرحته الا لك حبيبي
يجي غرامك .. . .
امتى ما تعرف .. . .

# ١٠. أهوى



## ٢- أهوى



## ـ اهوى ـ

يا مين يقول لي اهوى أسقيه بايدي قهوه
انا اهوى

ـ ١ ـ

اهوى القمر يسكر في ضياه واقضي طول الليل و اياه
يخلي قلبي ف نشوه والدنيا همس ونجوى
يا مين يقول لي اهوى اسقيه بايدي قهوه
انا اهوى

ـ ٢ ـ

قلبي تبات الليل سهران من ايدي لو شرب فنجان
راح تلقى فيه السلوى والدنيا تصبح حلوه
يا من يقول لي اهوى أسقيه بايدي قهوه
انا اهوى

ـ ٣ ـ

ابعد همومك عن روحك ايه تجني منها غير نوحك
والدنيا دي ايه تسوى وايه تفيد الشكوى
يا مين يقول لي اهوى أسقيه بايدي قهوه
انا اهوى

# الفصل السابع

1. Zuhur, "Middle Eastern Entertainers, Gender and Honor: Asmahan and Farid al-Atrash," presented at the Middle East Center, University of Utah, Salt Lake City, March 25, 1998; and Zuhur, "An Arab Diva in Gendered and Popular Discourse" in *Iran and Beyond: Essays in Honor of Nikki Keddie, eds. Beth Baron and Rudi Matthee* (Costa Mesa, CA: Mazda Press, 2000).

2ـ أبو العينين، أسمهان، 118.

3. Mustafa Fathy Ibrahim and Armand Pignol, *L'extase et le transistor. Aperçus sur la chanson égyptienne contemporaine de grande audience.* (Caire: Centre d'Études et de Documentation Économique, Juridique, et Social, 1987) 17.

4ـ عبد الحميد توفيق زكي، ((المعاصرون من رواد الموسيقا العربية)) (القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب، 1993)، 60.

5. Fathy and Pignol, *L'extase*, 49.

6. Fatima Mernissi, *Dreams of Trespass: Tales of a Harem Girlhood* (New York: Addison-Wesley, 1994) 196.

7. Ibid, 107.

8. Margot Badran, "Expressing Feminism and Nationalism in Autobiography: The Memoirs of an Egyptian Educator," in *De/Colonizing the Subject*, eds. Sidonie Smith and Julia Watson (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992) 274.

10. Alan Merriam, "Music as Symbolic Behavior," in Merriam, *The Anthropology of Music* (Chicago: Northwestern University Press, 1964) especially 229–247.

11. Lois Ibsen al-Faruqi, "Music, Musicians and Muslim Law" *Asian Music* 17 (1985).

12. Zuhur, *Revealing Reveiling*, 90–92, 107–108; Valerie Hoffman-Ladd, "Polemics on the Modesty and Segregation of Women in Contemporary Egypt," *International Journal of Middle East Studies* 19, no. 1 (February 1987).

13. *Rubaiyat of Omar Khayyam*, trans. Edward Fitzgerald (London: Harrap, 1984) no page numbers, all illustrated version.

14. Margot Badran, *Feminists, Islam, and Nation* (Princeton: Princeton University Press, 1995) 189–191.

15. Ayesha Jalal, "The Convenience of Subservience: Women and the State of Pakistan," In *Women, Islam and the State*, ed. Deniz Kandiyotti (Philadelphia: Temple University Press, 1991).

16. van Nieuwkerk, "*A Trade Like Any Other*," especially 179–185.

17. The 'uqqal, the learned elders, do not drink to my knowledge, and certainly 'Abd al-Ghaffar, Asmahan's senior uncle, disapproved of her drinking, as well as her work in entertainment. Philip Hitti noted the Druze shaykh's forswearing of alcohol and tobacco, Hitti, *The Origins of the Druze People and Religion* (New York: Columbia University Press, 1928) 42–43; Betts, *The Druze*, 42.

18. Van Nieuwkerk, "*A Trade Like Any Other*", 166–169.



**أسمهان.. الأميرة الغامضة**

ظلت أسمهان، في حياتها، وبعد موتها الغامض، امرأة وفنانة مثيرة، ملأت الدنيا وشغلت الناس، بصوتها وصورتها وحكاياتها.

كتب كثيرة وأسرار ملغزة، نشرت عن أسمهان، ولكن لهذا الكتاب خصوصيته في البحث والاستقصاء والتدقيق، وهو حصيلة جهود امرأة مثقفة، تعرف كيف تكتب عن امرأة غامضة.

ISBN:2-84305-855-X


9 782843 058554